ISSN 0130—6405

ИСКУССТВО КИНО

1988 9

Новая экранизация рассказа Фазиля Искандера — скоро на экране

Церемония открытия фестиваля

Фото И. Гневашева

В мае 1988 года в Ташкенте состоялся X Международный кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки. Читайте в одном из ближайших номеров «ИК» репортаж наших корреспондентов о фестивале

ИСКУССТВО КИНО 9/88

Ежемесячный журнал
Орган
Государственного
комитета СССР
по кинематографии
и Союза
кинематографистов
СССР
Основан в 1931 году

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Козлов Г. Ф.
(зам. главного
редактора)
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Сокуров А. Н.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный
секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шинарбаев Е. Б.

Содержание

Современность и экран

3 От дискуссий — к делу
Точка зрения
4 *А. Гельман.* Вопросы и мысли
Свободная тема
7 *Камил Икрамов.* Твоя моя не понимай
Новая модель кинематографа
19 *Дая Смирнова.* А вуз и ныне там

Кинематограф 80-х. Дневник

Ни в какие ворота
28 *Л. Лиходеев.* Властители дум и думы властителей
Разборы и размышления
31 *Виктор Гульченко.* Банкроты
42 «По вере вашей и будет вам...»
56 *Л. Карахан.* Non-stop
64 *Александр Фляровский.* О «Диалогах» и достоинстве
Точка зрения
66 *Анатолий Гребнев.* Люди и должности
За «круглым столом»
75 Дверь распахнута, можно выходить из тупика
Переписка с читателями
85 *В. Г. Кайда.* Заметки зрителя со стажем
87 *Л. Князев.* Нужна новая киностудия
89 От редакции

Теория, история

Мемуары и публикации
91 *Макс Бременер.* Испытание правдой
Иллюзион
108 *Виктор Листов.* «Одиннадцатый»
111 *Михаил Ямпольский.* «Ящик Пандоры»

Памяти товарища

114 Н. В. Сергеев

За рубежом

Американская панорама
116 *Е. Карцева.* «Новая модель кинематографа»: голливудский вариант

126 *З. Абдуллаева.* Семь дней Редфорда
134 АСК: «Нет преград для сотрудничества»
139 **Синерама**

Сценарий

144 *Е. Евтушенко.* Конец мушкетеров
175 **Фильмография**

На 1-й стороне обложки:
Анна Самохина, Зиновий Гердт, Валентин Гафт, Владимир Стеклов в фильме «Воры в законе» (режиссер Ю. Кара, киностудия имени М. Горького).
На 4-й стороне обложки:
индийская киноактриса Зинаат Аман — гость X Ташкентского кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки.
Фото И. Гневашева.

In this issue:

Alexandr Gelman about the 19th Communist Party conference **(p. 4)**
Uzbek writer Kamil Ikramov about problems of history in cinema **(p. 7)**
All-Union State Film Institute today **(p. 19)**
Continuation of talk about Vsevolod Kochetov and documentary film on this writer **(p. 28)**
Heroes of "time of stagnation" **(p. 31)**
Talk about film "Little Vera" **(p. 42)**
Two points of view on film "The Dialogues" **(pp. 56, 64)**
Anatoly Grebnev about interview of Boris Pavlyonok **(p. 66)**
Scientific research films today **(p. 75)**
Correspondence **(p. 85)**
New facts about Ermler' film "The Great Citizen" **(p. 91)**
"Illusion":
"The Eleventh" by Dziga Vertov **(p. 108),**
"Du Büchse der Pandora" by Georg Wilgelm Pabst **(p. 111)**
Hollywood-88 **(p. 116)**
Robert Redford **(p. 126)**
American-Soviet Film Initiative **(p. 134)**
Cinerama **(p. 139)**
The end of Yevgeny Yevtushenkó script "The End of Musketeers" **(p. 144)**
Filmography **(p. 175)**

Оформление
Остольской Н. В.
Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Технический редактор
Иванова Т. Ю.
Корректор
Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Телефон 151-02-72.
Сдано в набор 23.06.88
Подп. к печати 29.07.88 А 07711
Формат бумаги 70×100 1/16,
печ. л. 11,25.
усл. печ. л. 14,65, уч.-изд. л. 17,6.
Печать офсетная.
Тираж 53 000. Заказ 1519
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат
В/О «Союзполиграфпром»
Государственного комитета СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
142300, г. Чехов Московской области

Издание Союза
кинематографистов СССР

Цена 1 руб. 30 коп.

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

©
Журнал
«Искусство кино»,
1988

От дискуссий — к делу

Больше двух месяцев прошло с тех четырех жарких летних дней, когда жители нашей страны (не только нашей, а и многих стран мира) становились телезрителями как только на домашних экранах появлялись репортажи с XIX Всесоюзной партийной конференции. А с каким вниманием изучались газеты с выступлениями делегатов!

Деловой открытый разговор о судьбах страны, который вели делегаты, превращал нас всех из зрителей, свидетелей в участников исторического события, каким стала конференция.

Конференция убедительно показала, что советский народ в подавляющем большинстве — за перестройку. И даже в тех выступлениях, которые были скроены по устаревшим шаблонам, даже в них, разумеется, шла речь и о демократизации, и о «новом мышлении». Перемены, начавшиеся на апрельском Пленуме ЦК КПСС 1985 года, все шире вносят в нашу жизнь атмосферу свободы и открытости, нелицеприятной критики и острых дискуссий. Это была, как сказал М. С. Горбачев, «беспрецедентная конференция, беспрецедентное событие».

Выступления делегатов, обсуждавших доклад Генерального секретаря, касались многих сторон жизни страны — экономики и экологии, политического переустройства и межнациональных отношений, правдивого освещения прошлого и международных проблем. Большое место заняли дебаты о гласности, о прессе.

В связи с выступлениями на конференции, в откликах на нее много говорилось о том, что делегаты зачастую выходили на трибуну с заранее заготовленными текстами, а речи произносили совсем другие, искренние, волнующие, идущие от души и сердца. Хотя в иных выступлениях проскальзывали и амбициозный, нравоучительный тон, и нотки раздражения по поводу перемен, происходящих в стране, и групповые пристрастия. Так, ждет своего анализа страстное, но, мягко говоря, нервное и путаное выступление писателя Юрия Бондарева. Наш журнал не может пройти мимо, по крайней мере, одного пассажа знаменитого писателя, который походя оскорбил многих кинематографистов — членов союза, первым осуществившего на своем съезде тот прорыв к истинной демократии, который затем был поддержан во многих организациях — и общественных и государственных. Вот как трактует обновление в работе СК СССР писатель и кинодраматург Ю. В. Бондарев: «Демагогия, клевета, крикливость лжецов и обманутых, коварство завистливых перевесили чашу весов справедливости. На последнем съезде кинематографистов в секретариат и правление не вошли лучшие, выдающиеся режиссеры и актеры. Что здесь сыграло роль? Групповые пристрастия, общая нервозность, ревность к таланту, к чужому успеху?» Нет нужды спорить с оратором, кто из ныне избранных в руководство Союза кинематографистов менее талантлив, нежели не избранные в него, и так ли обязательна для истинного таланта та или иная общественная должность.

Время, прошедшее после V съезда кинематографистов СССР, показало, что новое руководство союза много сделало для отказа кинематографа от «валового» характера производства. Хоть и медленно, но внедряется новая модель кинематографа. Союз стал равноправным партнером Госкино и «солидарно ответственным» за состояние дел в кино. Разумеется, два с лишним года деятельности обновленного руководства СК показали и то, что, увы, не все избранные в правление и секретариат оправдывают доверие, оказанное им делегатами V съезда, и не проявляют принципиальности в защите интересов искусства.

Кооперативное движение в нашей стране еще только набирает силу, а уже в ближайшие дни начинает выходить газета кооператоров. А Союз кинематографистов который уж год добивается возобновления киногазеты (выходившей и в 20-е, и в 30-е годы, когда уровень кинопроизводства был значительно ниже, когда ни телекино, ни видео еще не было), а газеты все нет и не предвидится. Последние примеры недостаточной последовательности союза. Почему руководство СК допустило, что на международный кинофестиваль в Турцию был отправлен образчик «кинографоманства» фильм «Лермонтов», а в Карловы Вары — одна из самых слабых работ Киевской киностудии «Соломенные колокола»? Немало проторей и в других аспектах работы союза. И об этом — откровенные разговоры на традиционных встречах секретариата с общественностью.

Но кинодраматурга Бондарева положение дел в современном советском кино, далекое от совершенства, заботит, видимо, мало. А волнует его только: «почему не вошли?» Ответ здесь однозначен: «Да потому не вошли, что не были избраны демократическим путем, то есть большинством делегатов съезда». Не избрали же многих из бывших руководителей союза, потому что отгородились они в свое время от нужд и забот кинематографистов, превратились в генералов от искусства. Что же касается выступления Бондарева, как тут не вспомнить Евгения Евтушенко, написавшего двенадцать лет назад:

Достойно, главное, достойно,
любые встретить времена,
когда эпоха то застойна,
то взбаламучена до дна.

Достоинства, увы, не хватает иным литераторам.

Итогом работы конференции стали резолюции, обсуждение которых прошло бурно и основательно. Каждая из шести резолюций, принятых на конференции («О ходе реализации решений XXVII съезда КПСС и задачах по углублению перестройки», «О демократизации советского общества и реформе политической системы», «О борьбе с бюрократизмом», «О межнациональных отношениях», «О гласности», «О правовой реформе»), касается вроде бы одной стороны нашей жизни, но вместе они составляют фундамент перестройки, только совокупное их выполнение гарантирует необратимость демократических перемен в стране. Все без исключения резолюции проникнуты единой целью — народ должен стать хозяином своей страны. Не случайно с такой силой прозвучал вновь лозунг Октября «Вся власть Советам!»

Но какие бы высокие, справедливые и правильные лозунги ни произносились и ни фиксировались на бумаге и транспарантах, грош им цена, если они не подкрепляются делом, а забалтываются в многочисленных речах и статьях. Потому-то и предложена была буквально перед закрытием конференции еще одна резолюция — седьмая по счету, но, пожалуй, одна из важнейших, если не самая важная,— «О некоторых неотложных мерах по практическому осуществлению реформы политической системы страны». Эта резолюция была принята без дискуссий — единогласно.

Стенограммы XIX партийной конференции вскоре выйдут из печати. Изучение партийных документов — неотложная задача. Но главное — претворить в жизнь решения партии. С уверенностью в своих силах, с достоинством, но и с объяснимой тревогой за судьбу перестройки вступают советские люди в новый период своей многотрудной истории.

Тревогой проникнуты и размышления драматурга Александра Гельмана, присутствовавшего на конференции в качестве гостя. Заметки эти были сданы автором в редакцию буквально на следующий день после завершения конференции. Темпы нашей полиграфической базы позволили включить их только в сентябрьский номер. Надеемся — быстролетящее время не успело еще их состарить.

Точка зрения

Александр Гельман

Вопросы и мысли

Я постараюсь, хотя это непросто, отвлечься от непосредственных впечатлений, неоднозначных, но сильных. В целом я бы сказал так — лично на меня конференция подействовала одновременно и вдохновляюще и отрезвляюще. Такое сочетание чувств — продуктивный контраст.

Нет сомнения, что принятые резолюции, выраженные в них идейно-политические перспективы существенны. На конференции несколько раз прозвучало выражение «судьбоносные решения» — я бы воздержался от таких пафосных оценок. Даже самым замечательным решениям такого

рода оценки лучше давать не после их принятия, а после их реализации.

Что же касается самой конференции, моего ощущения ее хода, ее перипетий, ее сюжетов, в том числе и драматических, ее реакций на выступления делегатов, ее процедурных моментов — тут бы я выделил некоторые проблемы психологического свойства.

Явственно ощущалось недовольство прессой, или, скажем так, издержками гласности. Некоторые ораторы пытались как-то понять этот феномен, это недовольство, вскрыть его истоки, но успеха не имели, понимания не встретили. Проще всего объяснить это тем, что на конференции было много руководителей, в особенности партийных, а газеты и журналы в последнее время гладили их в основном против шерсти, вот они и ответили. Разумеется, это тоже имело место быть. Однако основная причина, по-моему, лежит глубже. Дело в том, что от демократизма, гласности мы требуем идеальности, безгрешности, универсальности добра. Все должно быть честно, чисто, по совести. А если этого нет, если не все честно, чисто, по совести, если демократизация приводит и к каким-то негативным последствиям, да еще к таким негативным последствиям, которых прежде не было, тогда это вызывает негодование в сопровождении бурных аплодисментов. А дело-то все в том, что свобода, гласность, демократия вовсе не безгрешны, да и вообще нет такого устройства общественной жизни, такой системы управления, которые бы не производили некоторого объема зла. И в прессе нашей, занимающейся сегодня важнейшей очистительной работой, возможны ошибки, неточности, и эти ошибки, неточности — зло, к нему нельзя относиться примирительно, и повышение ответственности, компетентности журналистов — одна из важнейших задач дня. Но будем помнить и о мере, степени зла, а это всегда определяется сравнением. Только начните сравнивать зло от негласности и зло от гласности, и сразу все встанет на свои места. Правда, зло, идущее от гласности, непривычно, а непривычное зло, пусть и небольшое, воспринимается воспаленно, ярко. То и дело слышишь: «Такого раньше не было!»

Но зато было кое-что другое, пострашнее. Да, такого раньше не было, а теперь есть и будет. Конечно, можно и нужно принять все разумные меры, чтобы объем зла, сопровождающий гласность, демократию, был минимальный. Конечно, нашей прессе, роль которой в процессах развития демократизации, гласности столь существенна, надо повышать культуру полемики, освобождаться от поверхностности, бездоказательности. Но целиком, полностью зло не исчезнет, и это будет именно такого рода зло, о котором мы говорим, что «такого раньше не было». Демократия, гласность пренепременно и неустранимо сопровождаются определенными неприятными явлениями, определенными злоупотреблениями. Я не говорю, что они не должны нас возмущать. Должны и будут возмущать, и бороться с ними необходимо. Но при этом нужно все время помнить, все время держать в голове, в душе, что если мы из-за этих злоупотреблений откажемся от демократии и гласности, наступят беды совсем другого рода, другого масштаба, другой зловещности.

К этому надо относиться терпимо, с пониманием. И надо помнить, что всегда найдутся люди, которые такой терпимости не проявят и будут поэтому казаться очень прогрессивными, большими гуманистами, но если мы их послушаем, удушим гласность, устраним демократические порядки, тогда может снова наступить и сталинизм, и фашизм, и все, что угодно. При этом те, кто не проявят терпимости и понимания, кто будет напоминать, что «такого раньше не было», они, возможно, и сами не отдают себе отчета, куда и к чему зовут, что клянут. Они сами пожалеют, но будет поздно.

Мы живем, несмотря на то, что нам предстоит умереть. Миримся с этим абсурдом, с этой вековечной несправедливостью. А что делать? Мы не боги. Что делать, если не может быть такого порядка жизни, такого порядка управления, который бы давал одно благоденствие, одно сплошное добро. Есть только порядки зловещие, наподобие сталинских порядков или порядков времен застоя, и есть порядки хотя и не идеальные, но вполне человечные, терпимые, способные свести возможное зло к минимуму. Это наш выбор. Вполне достаточный для того, чтобы большинство людей знали в жизни радость, справедливость, любовь, счастье. Не без примеси горечи, боли, обид. Но и без крайних жестокостей, без наглого вранья и лицемерия. Когда-то мы рисовали себе коммунизм, как общество чуть ли не бессмертных индивидуумов. Демократия, гласность не обещают ни бессмертия, ни безгрешности, ни беззлобности. Обещают только, что зла будет гораздо меньше, чем было при негласности.

Вот такого диалектического подхода к жизни у некоторых ораторов на конференции не обнаруживалось, хотя, когда дело дошло до принятия резолюций, мудрости у делегатов оказалось достаточно — резолюция «О гласности» звучит внушительно, сильно.

●

Другая психологическая проблема — отношение к допустившему ошибку, просчет. Речь о Борисе Николаевиче Ельцине. Очень хорошо, что делегаты не забыли о нем, попросили дать ему слово. Прекрасно, что дали слово, что он сказал все, что пожелал, что его речь без купюр опубликована. Вполне нормально, что были выступления против Ельцина. И в защиту и снова против. И то, что не уважили его просьбу о политической реабилитации, тоже нормально — в конце концов, такова была воля делегатов. Никто на его реабилитации не настаивал. М. С. Горбачев признал правильным замечание о том, что надо было вовремя проинформировать, сказать все относительно обстоятельств ухода Б. Н. Ельцина с поста первого секретаря Московского горкома партии — и это замечательно.

Чего же не хватило? Не хватило буквально двух, трех фраз. Я не знаю, кому следовало их сказать, но кому-то следовало. Таких примерно фраз: «Уважаемый Борис Николаевич, мы знаем, ты немало пережил, передумал после октябрьского Пленума ЦК. Надо, чтобы ты знал, что партия не ставит на тебе крест. Но мы хотели бы, чтобы ты от каких-то своих недостатков избавился, а толковые черты своего характера, личности, наоборот, развивал, укреплял. Мы ждем от тебя реальных дел».

На отношении к грешным проверяется уровень нравственности общества, коллектива. Человек наказывается за то, что он совершил в прошлом, но будущее человека не подлежит наказанию. Более того, погрешивший должен знать, что общество, коллектив верят в его внутренние силы, в его способность меняться, становиться лучше. Это ведь и есть главное чудо жизни — способность человека меняться к лучшему. Это одно из фундаментальных требований гуманизма — любому человеку оставлять надежду на будущее, притом неограниченную надежду.

●

Самое тревожное впечатление на конференции произвели на меня слова Е. К. Лигачева, когда он рассказал о том, как на мартовском Пленуме ЦК КПСС 1985 года решался вопрос о Генеральном секретаре ЦК. О том, что это были тревожные дни, что была реальная опасность абсолютно других решений. Ясно, что нельзя, чтобы такие судьбоносные вопросы в таком великом государстве, как наше, висели на волоске. Это, конечно, ощутили многие. Именно поэтому поступило предложение выбирать Генерального секретаря не на Пленуме ЦК, а на съезде партии. Предложение не нашло поддержки у большинства.

Почему так? Разве не ясно, что если Генерального секретаря выбирать на съезде партии, случайности будут исключены наверняка, а если оставить как прежде, значит, раз уже было так рискованно, так ненадежно, то может ведь снова быть. Почему не сработала эта простейшая логика? Кто-то из делегатов так мотивировал: да это же целое дело, съезд собирать! А оказаться с пожилым, больным К. У. Черненко в роли лидера страны — это не «целое дело»? Что же тут сработало? То, что это предложение поступило не сверху, а снизу, не от Политбюро, а от рядового делегата конференции? Но обсуждение обоих вариантов проходило вполне доброжелательно, никакого нажима не оказывалось ни на кого.

Убежден — к этому вопросу наверняка вернутся на XXVIII съезде партии. Но почему, почему делегаты конференции так проголосовали? Что это — случайность? Или тут сказалась какая-то механическая инерция уверенности, что как ни реши, все будет, как было? Или просто люди подумали: да зачем что-то менять, ближайшие десять лет нам никто другой, кроме Горбачева, не нужен, а там поглядим?

Не знаю, ответа у меня нет.

●

Значение XIX Всесоюзной партконференции определяется не только ее резолюциями, не только тем, как она проходила, но, может быть, главным образом, тем, как все, что с ней связано, каждая деталь, каждый ее час, каждое ее действующее лицо будут внимательно, скрупулезно проанализированы. Эта конференция не только отвечает на вопросы, но и нуждается в том, чтобы ей задавали вопросы. Это наш уникальный опыт, и он будет тем драгоценнее, чем мы его тщательнее исследуем.

Свободная тема

Камил Икрамов

Твоя моя не понимай

Я вернулся в мой город,
знакомый до слез...

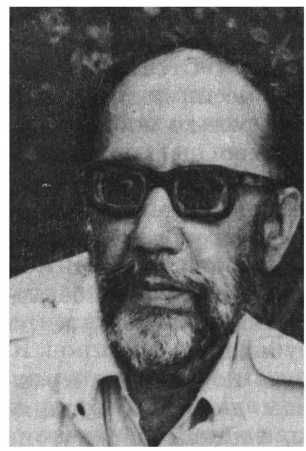
Осип Мандельштам

I. Хотел бы в единое слово...

Нет, не идея, а тревога какая-то возникла внезапно после одного из фестивалей с обширной информационной программой, где мы нынче смотрим то, что давно стало историей кинематографа. К примеру, «Рэгтайм».

Из-за «Рэгтайма» я и задумался о теме, которая в нашем кинематографе почти (ведь не все фильмы видел) отсутствует или звучит так глухо, что и профессиональному критическому уху не слышно.

Так вот — «Рэгтайм», экранизация знаменитого тоже в прошлом романа американца Доктороу. Весь фильм об оскорбленном человеческом и национальном достоинстве, которого герой простить не в состоянии. Он идет на то страшное, чему в общечеловеческом и юридическом значении нет прощения. Герой-одиночка, не добившись справедливости в полиции, у адвоката и даже президента, становится на путь насилия, превращается в террориста. Он и его друзья убивают и готовы убивать, чтобы наказать сначала лишь одного расиста, потом и тех, кто его защищает, кто надругался над молодым и прекрасным человеком за то, что у него другой цвет кожи. Действие происходит в Америке тридцатых годов, но нынче-то мы знаем об ужасах «внутреннего» и международного терроризма разнознаменных «бригад», «армий», которым не может быть никакого прощения.



...Я подолгу стоял у того места возле парижского универмага «Тати», где за год перед тем террористы взорвали бомбу и погубили десятки жизней в подавляющем большинстве крайне бедных и чаще всего цветных покупателей. Убийцам нужно было поразить общество количеством безвинных жертв, потрясти основы основ, чтобы этой ценой добиться грязных политических целей. Именно «Тати», а не «Галери Лафайет» или другой магазин для богатых выбрали они. В богатых магазинах пустовато, на одного покупателя три продавца.

Я смотрю чудовищную хронику о заложниках на похищенном лайнере из Кувейта, я ненавижу наших провинциальных самодеятельных музыкантов-угонщиков, пожелавших лететь в Лондон и погубивших многих наших соотечественников. Но это именно «самодеятельность». А во Франции я бывал в месяцы пика террора. Бомба в здании французского

телевидения взорвалась в тот день, когда мы с женой собирались туда на экскурсию.

Я ненавижу террористов, но почему же «Рэгтайм» вызывает во мне совсем другие чувства? Почему? Не хочется отвечать на этот вопрос, потому что любой, кто видел фильм, сам себе такого вопроса не задаст. Ведь защита человеческого достоинства всегда считалась равноценной праву на жизнь. Что вспоминать о дуэлях?

Сергей Михайлович Степняк-Кравчинский в книге «Россия под властью царей», вышедшей только после смерти Сталина, убийство шефа жандармов Мезенцева и другие террористические акты объяснял именно оскорблением человеческого достоинства своих товарищей, людей чистых и к террору прежде никогда не прибегавших. За них мстил Степняк, а не за тех, кто сам убивал.

И при всем моем почтении к нравственным мотивам действий Степняка-Кравчинского, я никак не могу оправдать терроризма, хотя он в те времена был лишь ответом слабых на тотальный террор царизма. Характерно, что самые лучшие из наших исторических романистов, как Ю. Давыдов или Ю. Трифонов в «Нетерпении», об этом мотиве, о мотиве защиты человеческого достоинства, замечали вскользь, больше касаясь аспектов политических и проблемы «не убий».

Между тем среди нравственных потерь пережитого нами времени утрата человеческого достоинства была категорией всенепременной.

С чего начать отсчет? Может быть, с письма В. И. Ленина о том, как Сталин оскорбил его жену, как унизил ее? Знаем мы теперь, как Сталин по примеру любимого им Ивана Грозного делал шутов из самых верных сообщников, как арестовывал их жен, их близких родственников, чтобы наслаждаться раболепием, растленностью «соратников». Это там, в заоблачных высотах власти. А в самом низу, в народе, от имени которого говорили его тираны? Мы помним об истреблении миллионов крестьян, генофонда нашего земледельчества, но ведь это было обеспечено предварительным унижением, попранием человеческого достоинства самых способных, самых сильных тружеников земли. (О том, что сталось с чувством собственного достоинства, отчужденном от простого человека, лучше многих поведал в кино и прозе В. Шукшин. Но про защиту?.. Ведь «Калина красная» не об этом все-таки.)

Унижение человеческого достоинства на долгие годы стало и предварительным условием физического уничтожения лучших людей партии, цвета интеллигенции. Мы знаем теперь об этом, но знаем до стыдного мало.

Да, террор теперь неприемлем для каждого нравственного человека, зато как горько звучит констатация того, что тираны умирают в своей постели.

Кто знает, не увидим ли мы сцены на «ближней даче» Сталина, Маленкова и Берия у закрытой двери, за которой кончал свою жуткую жизнь тиран. Может, консультантом в том фильме будет Светлана Аллилуева? И смотреть мы все это будем на привезенных «из-за бугра» видеокассетах?

Ложь — вот основа унижения человеческого достоинства. Ложь, которую нам внушают, и ложь, которой мы верим. И как вновь не вспомнить слова Алеся Адамовича на пленуме кинематографистов о том, что пока с ложью Сталина мы не разделаемся, об успехе перестройки и о новом мышлении вообще можно говорить только в сослагательном наклонении.

Недавно повезло мне увидеть венгерскую ленту «Дневник для моих любимых». Картина о послевоенных годах, и в ее художественной ткани без видимого стыка вдруг появляются кадры со Сталиным. Летит огромный военный самолет с эскортом истребителей, вот он на летном поле, и выходит к нам вождь, идет вдоль толп ликующих, идет спокойно, величественно... Не знаю, в монтаже ли дело, но кадры эти, из «Падения Берлина» взятые, страшней любой хроники.

И, наверное, поймет меня Тенгиз Евгеньевич Абуладзе, если скажу, что короткий кусок из фильма Чиаурели был страшней и самых высоких метафор «Покаяния». Почему страшней? Потому что фильм Абуладзе о неизбежности расплаты, неотвратимости правды, а кусок из «Падения Берлина» о всесилии лжи.

Я должен писать о кино, а пишу о нашей тотальной утрате чувства человеческого достоинства, и это неразрывно от восстановления достоинства исторического и национального. А тема Сталина в нашей истории — это важнейшая тема в «важнейшем из искусств». Именно кинематограф с лучшими своими мастерами создал тот образ мудрого, скромного, всевидящего и сравнимого только с самим Богом вождя, друга и учителя. Упомяну первым Михаила Ильича Ромма, человека чистой души, который от этой-то чистоты и создал наиболее убедительный и лживый от начала до конца образ Сталина.

II. Князь Серебряный

Я, совсем недавно вернувшийся из ссылки, приходил к нему на Полянку году в 56 или 57-м с книгой академика С. Б. Веселовского «Очерки истории опричнины» и вроде бы уговорил Михаила Ильича с использованием подлинных материалов создать фильм «Князь Серебряный». Нам обоим тема казалась важной, хотя о человеческом достоинстве главного персонажа мы в этих именно выражениях, помнится, не говорили. Не знаю, идея фильма или я сам, совсем молодой и веселый, фигура из «глубины сибирских руд», был интересен Ромму, но в отличие от большинства мемуаристов я плохо помню, про что я говорил ему, зато врезалось в память несколько рассказов Михаила Ильича о Сталине. Он говорил так, что мне до сих пор кажется, будто он лишь пересказывал уже лежащее в письменном столе или записанное на пленку. Хочется верить, что наследники найдут и опубликуют эти его устные по жанру рассказы. И пусть тогда обнаружится, что за тридцать лет я что-то перепутал в деталях и датах.

Думаю, Михаил Ильич хотел объяснить мне, недавнему зэку, сыну Акмаля Икрамова, расстрелянного вместе с Николаем Ивановичем Бухариным, как это он, русский интеллигент, позволил себе сделать из Бухарина возможного убийцу Ленина. Нет-нет! Об этом ни слова вслух не было сказано.

Не помню, как он перешел к главному рассказу. Мы сидели за журнальным столиком, пили коньяк из тоненьких коньячных рюмочек. Кофе нам, кажется, не дали. Позволю себе прибегнуть к прямой речи.

— Самый страшный день в моей жизни — день похорон Сталина. Не сомневался, что к власти придут Берия и Маленков, никаких иллюзий относительно этих людей не питал. Я понимал, что сразу после похорон начнется новый массовый террор, что в смерти Сталина обвинят уже арестованных и еще не арестованных врачей-евреев, что начнется массовая депортация в Сибирь, а там запылают печи наших собственных Освенцима и Треблинки. Я был уверен, что только он и сдерживал новые массовые репрессии.

(Не помню, чтобы М. И. хоть как-то коснулся репрессий совсем недавних. Не помню, чтобы он объяснял их тем, что Сталина, мол, обманул Ежов или Берия. Этого не было даже в намеке. Речь шла только о том, что я позволил себе написать в приеме прямой речи.)

— Я шел с похорон Сталина в предчувствии небывалых еще исторических потрясений для миллионов людей. Относительно себя я тоже все решил «пессимально». Ведь намекали мне, что только любовь Сталина и спасает меня каждый день. Я шел к себе, и ноги не несли меня. Все! Все кончено!

И вдруг я увидел дом, где жил тогда адмирал Исаков... Мы очень дружили. И я позволил себе зайти к нему без звонка. Иван Степанович сам открыл мне дверь, был дома один,

и очень, очень мне обрадовался: «Какая удача! Какой приятный сюрприз!»

Его безмятежно радостная интонация и «какая удача!» в такую страшную минуту, в такой день! Но я так был оглушен горем, что диссонанса вроде бы и не ощутил.

«Какая удача, дорогой Михаил Ильич! У меня как раз есть отличный коньяк, земляки прислали из Еревана. Не возражаете, если мы на кухне, по-свойски?» Я сказал что-то о его великой выдержке в этот трагический для страны час, что завидую ему, прошедшему четыре войны. Только это, мол, и позволяет ему не плакать вместе со всеми. «Бросьте, Михаил Ильич! Отличный, надо сказать, коньяк, коллекционный». И стал тонкими ломтиками резать лимон. Тост он предложил какой-то обычный, вроде «со свиданьицем» или «будем здоровы».

Я все твердил свое: про солдатскую его стойкость, про морскую службу, про четыре войны... Где-то после третьей рюмки он прервал мой жалкий лепет.

«При чем тут четыре войны, морская закалка и солдатская стойкость, Михаил Ильич? Хотите, я раскрою вам секрет?» И рассказал следующее. «Вскоре после войны я получил личное распоряжение Сталина собрать наиболее крупных морских специалистов, кораблестроителей, ракетчиков, электронщиков, артиллеристов и к такой-то дате (Михаил Ильич называл и дату, но я ее не помню) доложить Политбюро о том, что потребуется, какие ресурсы, какие предприятия, какие суммы, чтобы в кратчайший срок создать военно-морской флот, превосходящий по мощи все вместе взятые флоты капиталистических стран. Что ж, задача была поставлена конкретно. Я собрал специалистов, разведданные о строительстве флотов США, Англии и других морских держав, и мы начали работу. Настал день, когда меня пригласили в Кремль. Политбюро было в полном составе, я развесил свои диаграммы, доложил все, что требовалось от меня, ничуть не смущаясь, что сумма затрат превосходила бюджет двух пятилеток. Я человек военный, а мне было сказано: «Чтобы превосходил все флоты капиталистических стран».

Слушали меня внимательно, но я почувствовал, что названная мною сумма произвела шоковое впечатление. Пауза была долгой, наконец Сталин сказал:

— Мне кажется, что первым должен высказаться самый опытный, самый образованный из нас. Пусть скажет нам свое мнение уважаемый Климент Ефремович.

Ворошилов встал и, высоко отозвавшись о проделанной мной и моим аппаратом работе, заметил, что его несколько смущает сумма затрат, ибо, с одной стороны, страна находится в стадии восстановления разрушенной войной промышленности, а с другой — как же быть с прочими родами войск — как быть с царицей полей пехотой, богом войны артиллерией, как быть с нашей славной авиацией, если все отдать только флоту?

— Садись,— сказал Сталин и начал медленно (о, сколько раз мы видели это в кино!) ходить вдоль дубовых панелей.— Товарищи! Я специально первое слово дал Ворошилову... (*Долгая пауза.*) Дело в том, что мы давно располагаем достоверными сведениями, что наш уважаемый Климент Ефремович с 1919 года (*опять пауза*) является агентом английской разведки... (*Паузы были очень долгими. На бумаге их не изобразишь, но Исакову послышался странный звук в той мертвой тишине: тук, тук, тук.*) Так вот,— продолжал Сталин,— исходя из неопровержимых данных о шпионской деятельности Ворошилова, мы не должны удивляться тому, что он против создания могучего и современного советского морского флота. Он желает, чтобы Великобритания, которая ему щедро платит, по-прежнему оставалась владычицей морей.

И во все длинные паузы речи вождя адмирал никак не мог понять происхождение странного, мерного звука,

пока не увидел, что Ворошилов привалился грудью к столу, и с кончика его носа на глянцевый лист морской карты мира падают капли пота.

Никому, кроме Ворошилова, Сталин высказаться не предложил и, сам себя оборвав, пригласил присутствующих в кинозал.

— Пойдемте, друзья мои, получите большое удовольствие.

Члены Политбюро вышли гуськом, остались Сталин, Берия, неподвижно сидевший Ворошилов и адмирал Исаков возле своих карт и диаграмм.

— Лаврентий,— сказал Сталин.— Посмотри на нашего дорогого Климента Ефремовича, что с ним? На нем просто лица нет. Устал, наверно, переработался? Слушай, Лаврентий, тебе надо лично позаботиться о Климе. Лечение организовать, отдых... Ты это можешь. Пойдем в кино. Клим, тебе надо развеяться.

Ворошилов покорно вышел за всеми, а Сталин взял Исакова под руку и тоже пригласил в кинозал.

— И знаете,— рассказывал Ромму Исаков,— смотрели мы Чаплина, «Огни большого города», а когда слепая цветочница прозрела, Сталин плакал. Я сам видел, как он плакал и утирал слезы. Вот почему у меня сегодня такое настроение, а не потому, что я четыре войны прошел».

Таким запомнился мне рассказ Михаила Ильича, трудно представить себе, что адмирал Исаков, умело владевший искусством рассказа, не записал его.

Разговоры о Сталине были как бы дополнением к пониманию возможностей будущего фильма. Роман А. К. Толстого каждый из нас читал в детстве, и мы понимали, что будет он лишь предлогом для создания фильма. Я первым заново перечитал книгу и пришел к Михаилу Ильичу с потрясающим открытием. Фильм «Князь Серебряный» делать нельзя! Конъюнктурщина получится, ведь звали-то князя Никитой. Книга С. Б. Веселовского осталась у Михаила Ильича, и это чрезвычайно мне лестно.

III. Вечно живой, или Жив курилка

Неизменен ритуал узбекского гостеприимства и порядок вежливых вопросов о здоровье, о жизни, о детях, о родителях, обо всем, что не предполагает подробных ответов за дастарханом.

— Кушайте, кушайте, пожалуйста! Вам нельзя пить? Доктор запретил? А фанту можно? А у нас фанту теперь делают.

Настоящие вопросы где-то в середине угощения. И за каждым дастарханом меня, осведомленного москвича, видимо, знающего нечто такое, чего местным жителям знать не положено, в этот мой приезд обязательно спрашивали: правда ли, что Шараф Рашидович Рашидов жив?

Мое искреннее удивление доверия, кажется, не вызывало.

— Правда ли, что Рашидов живет сейчас в Иране? — Это первый вариант. Второй, что он в Египте, третий, что совсем недалеко от Ташкента, в индустриальном Ангрене.

Сотни тысяч людей лично или по телевизору видели, как его хоронили, все знают, что тело его было эксгумировано и перенесено из центра города на почетное кладбище. Но нет, оказывается. Твердо ходят по узбекской земле слухи, что Рашидов жив.

Социологи, может, сумели бы найти пути к ответу, да где их взять у нас, и кому они нужны, социологи такого профиля.

А на главной улице в сто метров длиной афиша «Смотрите новый цветной художественный двухсерийный фильм «Смысл жизни».

Я этот фильм видел и потому рад, что на призывную афишу и хвалебную прессу мало кто реагирует. О смысле этого «Смысла жизни» я уже писал мимоходом и еще вернусь к фильму, ибо видел его в числе первых зрителей ушедшей зимой, а повод для разговора дали события совсем недавние. Об этом — позже.

Я подсчитал, что, став членом Союза кинематографистов, получил при-

мерно шестнадцатую официально обозначенную профессию, которые обычно записывают в трудовую книжку. Слесарь, токарь, автомеханик, электрик, аккумуляторщик, кочегар шуховского котла, форсунщик, тракторист, медник, водитель катка, еще артист эстрады, фельдшер, журналист, писатель. В Союз кинематографистов меня приняли по настоянию первого секретаря СК Узбекистана Малика Каюмовича Каюмова. У меня уже был пяток художественных и несколько документальных картин.

На студию «Узбекфильм», с которой после довольно приятного успеха двухсерийного телефильма «Камила» завязать отношения мне никак не удавалось, нас с женой (мы часто пишем сценарии вместе) привел теперь известный в республике режиссер Учкун Назаров. Заявка на сценарий «Одна пиала чая» привлекала своей документальной основой, острым детективным сюжетом и наличием главного положительного героя.

Собственно знакомство с прототипом и породило замысел, из-за которого стоило вступать в традиционно унизительные отношения сценаристов со студией.

Можно было назвать заявку позавлекательней, например, «Человек из мафии», но это было бы слишком в лоб, а сюжет сложнее. Это история о молодом аспиранте юрфака, который подрабатывал тем, что писал дипломные работы и даже диссертации людям, которые не скупились платить за диссертацию как за сценарий полнометражного фильма. Обаятельный, образованный, немногословный и вместе с тем остроумный, парень этот был замечен одним из «клиентов», и тот ввел его в такие высокие сферы, о которых и подумать было страшно. Началось с одной пиалы чая.

Мы еще обсуждали с режиссером, как нам изобразить Рашидова, не называя его по имени и должности, к какой стилистике следует прибегнуть. Но не Рашидов был главным действующим лицом, а этот парень, вначале обольщенный вниманием и доверием, тем, к примеру, что сиживал за одним столом с самим Леонидом Ильичом, а затем, ужаснувшись делам, в которых оказался соучастником, попытался выйти из игры. Хозяева догадались об этом и решили убрать его. На горном перевале его хотели убить вместе с двенадцатилетним сыном...

Факты, факты, факты... Стрельба из автоматов, снайперских винтовок, автокатастрофа... Все это было в жизни героя, и это он на боковой стене здания МВД республики начертал черной краской, что министр — палач и взяточник.

Итак, был у нас замысел, было много эпизодов на выбор, был опытный режиссер и даже консультант из компетентного ведомства. В назначенный час два сценариста, режиссер и главный редактор студии явились в кабинет директора. Предстояла беседа, исход ее был предрешен положительно, равно как и церемония подписания договора.

С директором я был знаком давно, хотя обстоятельств первого знакомства он, на мое счастье, не помнил. В нашем киношном ремесле директор Ало Максумович Ходжаев новичок, назначили его недавно, после защиты философской диссертации, и потому мы с женой очень терпеливо выслушивали его замечания о том, как опасны в искусстве трафареты и штампы, штампы и трафареты, что нельзя все писать только черной краской и т. д. Было лестно, хотя и неловко, слушать об уроках Антониони, Феллини, Бергмана, потому что задача наша была очень скромной — сделать, наконец, наш узбекский «Спрут», в котором мафия, как и в «Спруте» итальянском, не ограничивается Сицилией. У итальянцев сюжет выходит на самых видных деятелей страны, на столицу. Наконец, директор подошел к тому, к чему, петляя, шел два битых часа.

— Теперь об образе Рашидова. Дело в том, что Шараф Рашидович...

Я перебил директора, сказав, что Рашидова в фильме не будет, что бу-

дет лишь некая эманация, абстрагированная от него больше, нежели Варлаам из «Покаяния» от Сталина или Гитлера, что важно показать тщательно зашифрованную вершину зла. Ну и забавы тоже хочется показать. Ведь любил покойник бой жеребцов, как иные любят перепелиные или петушиные бои.

Зря я это сказал, поспешил, ибо директор про абстракции и слушать не хотел.

— Вы знаете, каким сложным человеком был Шараф Рашидович! Вы видели, как он ел? Это был интеллигентнейший человек! Он пил только морковный сок! А его отношение к женщинам? Я с восхищением смотрел на него. Ведь при таких внешних данных и высоком общественном положении он ни разу не изменил жене. Это поразительно!

Пафос директора был высшего порядка, и я поспешил уйти от болезненной темы, ибо знал достоверно, что́ Рашидов пил, кроме морковного сока, знал, что любил он не только свою жену, а вместе с министром внутренних дел Яхъевым и знаменитым уже на весь мир Адыловым был большим знатоком пыток, фабрикации клеветнических документов и мастером «мокрых дел».

— Ну хорошо,— сказал я,— мы с Ольгой Ростиславовной (так зовут мою жену и соавтора) постараемся учесть детали... Ведь я сам писал, что он был бы гроссмейстером, если бы играл в шахматы, а не судьбами людей.

И хотя оба мы с директором утверждали, что высокий по должности прототип будущего фильма был человеком очень сложным, разговор приобрел нервный характер.

— Вот вы пишете, что он развратил наградами и приписками честную женщину-механизатора, которая прокляла его перед смертью. А она была в тысячу раз хуже Рашидова. Вы говорите, что страдал народ, но из чего это видно? Народ! Что ему сделалось, этому народу? При чем здесь народ?

Спорить дальше было уже опасно для обеих сторон, и директор подвел черту.

— Договор вы можете подписать завтра. У вас достаточно возможностей, чтобы заставить меня сделать это.

Признаться, последнюю фразу я как-то пропустил мимо ушей. Вспомнили мы об этом в гостинице среди ночи, а потом, когда главный редактор позвонил нам, сообщив, что договор на фильм «Одна пиала чая» готов и мы должны приехать подписать его, я сказал, что подпишем мы договор при одном условии: директор должен объяснить письменно, что он имел в виду, когда говорил, будто я могу заставить его заключить договор. Может, он не так выразился, может, я его не так понял?

Жалко было режиссера, который семь месяцев ждал договора, чтобы начать работу, жалко было сюжета, наработанных заготовок, но себя было жальче.

Как же можно пускаться в работу о мафии Рашидова, если директор так сложно относится к главному злодею и совсем просто к главной его жертве — узбекскому народу?!

— Знаешь что,— сказал я редактору, с которым мы когда-то сделали наш лучший фильм,— не будем никого ничего заставлять, а вот журнал, который дал мне командировку, хочет, чтобы я написал о фильме «Смысл жизни». Пришли мне, если не трудно, монтажные листы, а ехать к вам неохота.

Монтажные листы со студии получить не удалось. Обходным путем через подставное лицо добыл я их с дубляжа.

Директор, узнав об этом, сильно гневался: «Мало ему Шарафа Рашидовича, он на самого Усмана Юсуповича замахнулся!» Директор верно угадал мою мысль, что Рашидов был лишь логическим продолжением Юсупова, его талантливым учеником.

И вот передо мной монтажные листы фильма об Усмане Юсупове. Для непосвященных в тонкости кинодоку-

ментации объясню, что монтажные листы могут походить на литературный сценарий не больше, чем жменя тыквенных семечек на обещанный вам плов. Зато в монтажных листах есть все, что в конце концов увидит зритель: кто что говорит и что на экране происходит.

Критика отмечала не только внешнее сходство, но и актерскую удачу исполнителя главной роли — сына Усмана Юсупова. С этим не спорю. Прочие действующие лица фильма: Сталин, Калинин, Андреев, Ворошилов, Молотов и другие — первые в сталинском окружении и по весомости политической и смысловой. Нет Ежова, но есть его представитель в Узбекистане — Апресян. Рядом с ним Ахунбабаев, Абдурахманов и другие.

Помню, как в кинозале поразили меня начальные титры: 1937. Так оно и в монтажных листах: 1937.

Вот уже целые поколения знают, что означают эти цифры в нашей истории. Но тут все иначе. Тут это только обозначение начала карьеры главного героя. Сталин принимает Юсупова в том же интерьере и в том же окружении, что и в рассказе адмирала Исакова. (Нет, правда, Берия, и тут сказывается верность историческим фактам.)

Итак, 1937-й. Сталин объясняет Юсупову его задачи. Подразумевается, что теперь, когда нет больше в Узбекистане врагов народа, предстоит большая и благородная работа — дать народу воду, много воды, чтобы обеспечить производство белого золота. (Совсем недавно один коллега объяснил, что неловко мне отрицательно писать о Юсупове, ибо могут подумать, что я свожу личные счеты. И я в который уже раз оправдывался, объясняя, что в гибели моего отца Юсупов никакой реальной роли сыграть не мог, ибо мой отец сознательно пошел на конфликт со Сталиным, возражая против массовых репрессий в республике. Зато я не могу умолчать о чудовищном терроре против узбекской партийной, научной и художественной интеллигенции. Об этом знают многие, кто старше меня, хотя и я уже пенсионного возраста. Да, четверых братьев отца погубили уже по приказу Юсупова, да, он публично клялся, что уничтожит весь род Икрамовых, включая тех, кто еще в люльке-бешике. И мать моя погибла, когда Юсупов был в составе «тройки», выносившей смертные приговоры списком, как распределяют мелкие награды и премии. Да, я тому свидетель, как свидетель старый коммунист С. Азимов, бывший в те годы секретарем ЦК КП Узбекистана, как вдова приятеля Юсупова — наркомфина республики Акбара Исламова Кетеван Давыдовна, живущая после тюрьмы в родном ей Тбилиси с сыном, моим ровесником. Жертв, оставшихся в живых, мало, мало становится и свидетелей. Так что ж? Мы не имеем права говорить то, что знаем? Кто же имеет это право? Может, только те, кто сам принимал участие в убийствах и пытках?

По такой логике нужно было бы отвести почти всех свидетелей на Нюрнбергском процессе, на недавних судах над лионским палачом Барбье, над Иваном Демьянюком — «Иваном Грозным» Треблинского ада. Нет, я не хотел бы, чтобы Юсупова судили при жизни, потому что я не из тех, кто верит в пользу реванша. Я категорически против смертной казни, не верю в пользу этой меры и признаю только возможность пожизненного заключения самых опасных преступников. Нет, я далеко не толстовец, мне до них действительно далеко, но ведь сам Лев Николаевич к восстановлению исторической истины относился свято, ибо понимал неразрывность связи времен. А гамлетовский горестный вздох по поводу того, что связь времен распалась, следует понимать в том значении, что утрачены, забыты истины, которыми только и живо человечество. И что такое трагедия Гамлета, как не борьба за свое человеческое достоинство и достоинство граждан Датского королевства? Связь времен может существовать только на основе абсолютной исторической истины. Ради этого и написано

мной все от первой скобки до этой, последней.)

Репрессии двадцатых, тридцатых, сороковых, пятидесятых годов, изучением которых занята специальная Комиссия Политбюро ЦК КПСС, в Узбекистане носили не менее чудовищный характер, нежели в Ленинграде или Белоруссии. Вот передо мной список десяти узбекских писателей, арестованных в Узбекистане, когда Жданов в Москве только грозил арестами или готовил их. Славные имена: покойные Максуд Шейх-заде, Хамид Сулейманов, Мирзакалон Исмаили... живые Шухрат, Шукрулло... Кстати, позже на моих глазах травили и довели до инсульта прозаика Шухрата, который при Рашидове пытался рассказать правду о тех событиях. А роль Юсупова была однозначной. Он впечатал себя в эпоху, как Мир-Джафар Багиров и Лаврентий Берия. И абсолютно прав был директор «Узбекфильма», когда уловил единство моего отношения к главному персонажу уже готового фильма и к сюжету того, которого в ближайшее время, как видно, не будет. А «Смысл жизни»?

(Пока статья была в наборе, газеты успели высказаться о фильме: «Правда», «Литературная газета», «Неделя»...) Итак, апофеозом счастья в фильме является 1937-й, временем жестокой несправедливости к главному герою — XX съезд партии, Сталин — лучший друг узбекского народа, ибо ни он, ни Юсупов вовсе не уничтожили десятки тысяч узбеков, русских, таджиков, каракалпаков. Не было этого! Были только великие стройки под звуки карнаев, были тяжелые годы войны, когда будто бы только Юсупов, а не самые простые люди, принимали тысячи беженцев, давали им приют, строили новые заводы и обеспечивали сирот. Нашли приют в Ташкенте и многие писатели Москвы и Ленинграда, но, по рассказу Л. К. Чуковской, не Юсупов, а совсем другие люди помогали эвакуированным. О том же — и в воспоминаниях Н. Я. Мандельштам.

...Но все-таки еще несколько слов о главной метафоре «Смысла жизни». В одну из встреч Сталин дарит Юсупову свои часы. По ним тот должен сверять время, а в финале фильма, когда прошел XX съезд и «закрытое письмо» было прочитано по всем предприятиям и учреждениям страны, в самом финале «Смысла жизни» несправедливо смещенный с высоких постов, директор захудалого совхоза смотрит на эти сталинские часы с трогательной надеждой. Видимо, верит, что время пойдет вспять. А стрелки побегут обратно. Кто знает, может, и побежали бы. Ведь социальный заказ вначале исходил от Рашидова, затем от его преемника Усманходжаева и арестованной ныне за взятки бывшего секретаря ЦК КП Узбекистана Абдуллаевой. Застойное время кончилось, но в Узбекистане казалось, что с застоем идет борьба только где-то там, далеко от республики. А застой тем и характерен, что в нем все возможно. И даже время может идти против часовой стрелки.

IV. «За новый подход к гражданской теме»?

Так называется почетный диплом, которым награжден фильм «Смысл жизни» на Всесоюзном кинофестивале в Баку. А за неделю до того Центральное телевидение показало фильм «Пловец», предваренный веским комментарием секретаря правления Союза кинематографистов В. Демина. Он говорил, что главная тема фильма «Пловец» — тема человеческого достоинства, попираемого в трех поколениях рода Думбадзе. Для Дурмишхана, первого в этом сюжете, все началось еще до революции, но погибает он под паровозом, на котором знакомый нам всем портрет «человека с усами». А сын Дурмишхана Доментий принял участие в детской забаве опускать в аквариум с рыбками самые разные предметы. Оказалась там и статуэтка вождя народов. Донос конкурента, и никто не увидит больше

Доментия, зато на соревнованиях пловцов, где он должен стать победителем, качается на волнах огромный портрет «лучшего друга физкультурников».

Когда впервые я увидел этот фильм Квирикадзе, врезалось в память все: и дождь, под который идет значительная часть картины, и голос Поля Робсона «Спи, мой бэби», и то, как последний из Думбадзе разучивает с приезжими туристами песню «Тбилисо». А главное — это уничтожение человека и человеческого в людях режиссер связывает даже не с самим Сталиным, а лишь с его образом. В гипсе и на холсте. Этого достаточно ему и нам, зрителям.

И к чему бы мне сопоставлять бездарную конъюнктурщину моих земляков с картиной великой в своей изобразительной сдержанности? К чему? А к тому, что газеты сообщили о присуждении фильму «Смысл жизни» почетного диплома. Как это случилось?

С футбольными судьями на поле спорить запрещено. Даже видеозапись, где заметны судейские ошибки, редко служит основанием к переигровке. Неужто и в кинематографе дело обстоит так? Впрочем, где она, видеозапись заседания жюри? А ведь было бы недорого, но полезно.

Мне намекнули, что диплом за высокую гражданственность фильму объясняется некоей благодарностью гостеприимному хозяину фестиваля — директору Бакинской студии Рамизу Фаталиеву. Ведь именно он — автор сценария премированной ленты.

Может, я ошибаюсь, может, и намеки, мне сделанные, неосновательны, только горько это. Говорим о новой модели, а живем по той же, которая погубила династию пловцов Думбадзе.

Говорят, Р. Фаталиев резко высказался против фильма. Возможно. Но что ему мешало в таком случае снять свое имя с титров? Демонстративно снять, принципиально!

Какие бы секреты ни таились за закрытыми дверями жюри на Бакинском фестивале, присужден почетный диплом фильму, воспевающему Иосифа Сталина и Усмана Юсупова. И в этом я вижу еще одно свидетельство идеологического сепаратизма, противостоящего гласности и демократизации. Не в разнице часовых поясов дело. Дело в противостоянии времени. Об этом я свидетельствую с полной ответственностью.

V. Крик о помощи

Нет-нет! Не подумайте, что я взываю о помощи кинематографистам. Не я кричу, кричат фильмы узбекских документалистов, кричат о том, что замалчивалось десятилетиями, когда нам наглухо затыкали рты, а то, что прорывалось, заглушалось хриплыми воплями огромных карнаев — непременного звукового оформления всяческих торжественных встреч. Не забыть нам, как встречали у нас Брежнева и Суслова, какие были карнавалы, потемкинские деревни... Все это есть в кинохронике и ждет показа.

Помню почетный кортеж, остановивший все движение в Ташкенте. Встала и машина, в которой ехал я. Двадцать мотоциклов впереди, четыре длинных лимузина, десяток машин охраны.

— Кто это? — спросил я шофера, ибо газеты в то утро читал, радио слушал, но, видимо, пропустил приезд главы какой-то иностранной державы.— Кто это?

— Как кто? — усмехнулся шофер.— Зять.

Так встречали у нас заместителя министра внутренних дел Юрия Чурбанова. Потом он проводил совещание с писателями о нравственном воспитании, пенял нам, что не создали мы своего Шерлока Холмса и Мегрэ.

Только в Баку Брежнева встречали еще более пышно. Помните, какой перстень мы увидели в телевизорах, помните золотой «меч мира»?

Не дай бог, пропадут эти пленки! Я делаю публичную заявку на фильм

«Торжества нашего застоя». Труд, полагаю, должен быть коллективным, а новые ленты киностудии научно-популярных и документальных фильмов и «Узбектелефильма» наиболее яркими эпизодами могли показать, до чего же мы в итоге дошли, какими стали. Уже теперь, в годы, когда все публично ратуют за перестройку, очищение и новое мышление, именно документалистов ответственные лица допрашивали с пристрастием, почему не согласованы съемки, кто дал право снимать, инспирировали письма.

В две серии с трудом уложил Равшан Откиров телефильм «Хроника остановленного времени». Считается, что это фильм о преступлениях недавнего Героя Социалистического Труда, депутата Верховного Совета СССР, близкого друга самого Ш. Рашидова Ахмаджана Адылова из Наманганской области. Но по сути картина куда шире, куда важнее. Она — о том времени, которое по всей стране пытались остановить навсегда, о том, к чему приводит тотальное отсутствие гласности и демократии. Не об «узбекской мафии», про которую стали писать так, будто только в одной республике все и произошло, будто там не метастазы были, а сама опухоль. Что ж, метастазы бывают мучительней, но ведь утрата человеческого достоинства, начавшаяся давно, должна была вылиться в самые уродливые формы. В фильме Р. Откирова о случившемся рассказывают «штрафники»: была такая категория людей, которые за честность, принципиальность, а иногда за попытку постоять за себя, лишались «всех прав состояния» и становились или узниками подземелий, или просто рабами.

Но «штрафниками» до сих пор числятся в Узбекистане и фильмы о последствиях сталинизма и рашидовщины. Кто-то из высоких лиц смотрит их брезгливо и говорит: «Вот к чему привела гласность: о каких безобразиях снимают фильмы, да еще требуют их показа». Гласность, видите ли, виновата, что вопреки громогласным уверениям о равноправии женщины в Узбекистане много такого, что осталось от далекого прошлого и возродилось в эпоху рашидовщины. Это я про фильмы «Худжум» и «Достоинство», которые сделала супружеская пара — сценарист Р. Мергенбаева и режиссер Ш. Махмудов. Первый фильм о том, почему у нас сегодня женщин доводят до ужасного самоубийства — самосожжения. (В фильме этого нет, но сообщу, что за прошлый год так покончили с собой 270 женщин и девушек.) А «Достоинство» — это репортаж, скрытая камера и прямые интервью с проститутками, которых в Ташкенте зовут «фонтанщицами», ибо пасутся они у тех фонтанов, которые Рашидов считал своей гордостью. И непривычно, конечно, неприятно даже: раньше ведь только фонтаны снимали, а теперь до чего дошли? Очень важно, что авторы «Достоинства» четко определяют главных преступников — клиентов, которые платят «фонтанщицам» за одну ночь столько, сколько инженеру и за три месяца не заработать. И понятно, откуда у клиентов такие деньги, только не очень-то понятно, когда же все это кончится?

— Зачем дискредитировать нашу медицину? — сердятся ответственные зрители фильма «Адрес беды», картины о врачах, которые за взятки или по родству получили врачебные дипломы и калечат, даже убивают своим невежеством десятки больных. Горько приходится тем честным врачам, кто пытается исправить ошибки невежд, кто борется с коррупцией.

Эту картину сделала так и не сумевшая поступить во ВГИК, на Высшие режиссерские курсы Г. Огурная. Смотришь ее картину и отчетливо понимаешь, что в кинематографе, как и во всяком, впрочем, настоящем искусстве, мастерство есть производное совести, умения переживать чужую беду, как свою собственную.

Запретители нынче, конечно, не те, с оглядкой стращают, но аргументы убийственные, будто нет у наших общих бед общих же причин и истоков,

будто все это не выявила, представьте себе, а породила перестройка. Такая вот позорная логика. Сейчас, когда я пишу эти строки, решается судьба ленты «Гражданин» Х. Джураева, которую за кадром комментирует специально приглашенный из Казахстана Олжас Сулейменов. В пяти частях картины авторы сделали отважную попытку рассказать историю республики по каким-то пунктирно выбранным эпизодам, но пунктир точен и рисунок убедителен. Кстати, есть там и Сталин, но роль его диаметрально противоположна той, что изображена в фильме об У. Юсупове. Показательно, что оба фильма снимались на студиях, которые разделяет не стена времени, а обыкновенный забор. И диалог между этими фильмами возможен только в стиле: «твоя моя не понимай». И как не вспомнить, что «Смысл жизни» еще до выхода на экран имел зеленую улицу и восторженные рецензии, а «Гражданину» путь к экрану преграждают самые немыслимые попреки.

Лучше сложилась судьба фильма «Мужчины. Мужчины! Мужчины?» (автор сценария Вилор Ниязматов, режиссер Даврон Салимов). Фильм о тех, кто только по паспорту мужчина, кто, имея диплом о высшем образовании, готовы работать продавцами, экспедиторами, кассирами в магазинах, лишь бы иметь возможность украсть, словчить, обсчитать, лишь бы не туда, где вместо них под палящим солнцем гнут спину женщины, слабый пол. Отличная операторская работа, скупой текст за кадром, горестные монтажные стыки, а подбор музыки, как в лучших спектаклях «Таганки». Но и синхроны — первый класс! Чего стоит сцена в вытрезвителе и буйное пение «выпьем за Сталина!» (Не могу не сообщить, что Даврон Салимов родной брат Дамира Салимова, автора «Смысла жизни». Разный у братьев подход к целям кинематографа, к истории страны, к ответственности перед собственным народом. Говорят, в жизни они дружат, но в работе «брат идет на брата».)

Эх, была б у нас достойная реклама, а то провести бы параллельную демонстрацию фильмов узбекских документальных и так называемых художественных фильмов. Большой бы конфуз вышел. Но нет, ситуация пока такова, что любую правдивую информацию о жизни здесь могут счесть очернительством. Такое пока время. Но оно пройдет, оно должно пройти, так продолжаться не может.

Надеюсь, что О. Агишев, Д. Исхаков, Э. Ишмухамедов делают сейчас хорошую игровую картину. Беспокоюсь, что Али Хамраев решил создать первый узбекский эротический фильм. Право же, кажется, что нам сейчас не до этого. Не до этого нам не только потому, что слухи о живом Рашидове страшны почти так же, как живой Рашидов, но и потому, что рашидовщина породила новое общественное явление — пострашидовщину, изощренное приспособленчество при глубоком и тайном внутреннем сопротивлении процессу очищения.

И один узбек вновь с загадочной улыбкой говорит другому на чистом русском языке:

— Твоя моя не понимай!

В № 10—12 «ИК» за 1988 год и в первых номерах будущего года

СЦЕНАРИИ

Е. Габрилович. **Напоследок**

А. Миндадзе. **Слуга**

В. Вардунас. **Чича**

Л. Петрушевская. **Куплю тебе бабу**

Н. Виноградовский. **Мальчик и волк**

Дая Смирнова

А вуз и ныне там

Наш журнал дважды обращался к тревожной ситуации во ВГИКе — единственном в стране вузе, готовящем кинематографистов завтрашнего дня, будущее нашего киноискусства. В № 2 «ИК» за 1987 год была напечатана статья М. Кушнирова «ВГИК. Что же дальше?», в № 3 того же года — статья В. Черных «Сценарий и сценаристы». Обе статьи, не претендуя на всесторонний охват вгиковской проблематики, что, очевидно, и невозможно, затрагивали тем не менее главные аспекты неблагополучия подготовки кадров во ВГИКе.

Почти полтора года мы ждали официального ответа от администрации ВГИКа на наши статьи, но безуспешно. Очевидно, положение дел в институте не меняется к лучшему. Об этом свидетельствует и статья нашего корреспондента Д. Смирновой. Может быть, эта статья будет счастливее — не теряем надежды, хотя время измеряется годами, получить ответ на наши публикации. И не только из ВГИКа, а и от тех инстанций, которые ответственны за судьбу этого учебного заведения.

Институт кинематографии регулярно — в последние годы — подвергается резкой критике. Им строго занимались пленумы, коллегии, комиссии, что отражено в решениях, постановлениях, выводах. Пресса писала о ВГИКе в пятнадцати, как подсчитано в институте, публикациях. И что же? Пока ничего, стоит, функционирует, перышки сухие. Начал учиться новый набор, правда, сокращенный.

На одном из очередных совещаний во ВГИКе прозвучал главный вопрос заведующего кафедрой режиссуры М. Хуциева: «Как можно говорить одновременно о ликвидации и о перестройке?» И действительно, длительность неопределенного положения не способствует улучшениям.

●

Эта статья будет почти целиком состоять из высказываний заинтересованных участников затянувшегося процесса обновления Института кинематографии. Думаю, можно не объяснять, что процесс тормозится, когда у его вершителей диаметрально разные интересы, а у некоторых — отсутствие конструктивного интереса вообще.

Ректор ВГИКа А. В. Новиков возглавил вуз недавно, но работает в нем давно и, стало быть, ответствен за сегодняшнее положение. Вот его мнение: «Есть масса проблем, не получивших решения. Институт кинематографии — очень сложная организация. Недостатков много, они накапливались не годами, а десятилетиями, и мы оказались в кризисной ситуации. Во-первых, площадь. Она в шесть раз меньше, чем положено по нормам,— это патология. Во-вторых, материальная база, которой почти не существу-

ет. В-третьих, проблема кадров. Когда-то институт был укомплектован яркими, талантливыми людьми в расцвете сил, но шло время, и оно сказалось на интеллектуальной и творческой активности многих людей. Требуются такт и благоразумие, чтобы решать эти проблемы. Бывают случаи, когда при объявлении открытого конкурса педагоги рекомендуют друг друга и не очень охотно откликаются даже на интересные предложения со стороны. Приходится полемизировать. Хочу подчеркнуть, что в институте недопустимо высок возрастной ценз. В последнее время проделана некоторая работа, но нельзя сказать, что обновление приобрело к сегодняшнему дню тотально-радикальный характер».

Осведомленным о состоянии вгиковских дел людям может показаться, что автор корреспонденции как-то поработал над текстом ректора, придав ему не соответствующую моменту обтекаемость, дипломатичность, бессрочность в смысле надежд на перемены. Заверяю, что текст бережно перенесен с магнитной ленты.

Интересно, какое время потребуется на перестройку ВГИКа, если она основывается не только на везде и всегда необходимом такте, но и на небезопасном понятии «благоразумие»?

Проректор И. И. Садчиков к моменту беседы проработал в вузе только четыре месяца. Отвечая на вопрос о новых учебных планах в новом учебном году, сказал: «У нас есть 14 новых программ, а требуется 120. Пересмотреть сегодня нужно все. Педагоги это понимают, но им порой недостает целеустремленности. К тому же большинство — совместители. Секретариат Союза кинематографистов требует от нас отказа от целого ряда педагогов, но все не так просто, как кажется. Вокруг института существует атмосфера всеобщего возбуждения, и ситуация все больше обостряется. У нас есть постоянные оппоненты в СК — Э. Климов, В. Демин, С. Соловьев, которые четко и жестко говорят, что ВГИК надо «закрыть, слегка почистить, а потом открыть вторично». А работающие во ВГИКе секретари СК — шестеро — считают, что с проблемами ВГИКа можно справиться в рабочем порядке. Как видите, полного единства по отношению к институту и в секретариате нет, как нет полного единства среди преподавателей. Разделение идет и по линии отношения к парткому, его позиции в связи с перестройкой».

Предлагаю вашему вниманию запись беседы с секретарем партийной организации ВГИКа А. А. Казаковым.

А. Казаков. Говорить о положении института нелегко, оно очень сложное. Не хочу постоянно оказываться в роли человека, ссылающегося на объективные обстоятельства, но они существуют, и от них никуда не деться. ВГИК оказался на перекрестке проблем и, в частности, проблемы высшей школы вообще. Большинство документов бывшего Минвуза ориентировано на средний технический вуз. С другой стороны, ВГИК — та капля, в которой отразились застойность, сложившаяся в Госкино СССР. Институтом просто очень долгое время не занимались, и некоторые вещи дошли до абсурда. Смешно доказывать, что наши методики требуют видео, но у нас нет ни одной камеры. Возможность через пятнадцать минут увидеть сделанное бесценна для режиссеров и актеров, это подъем на иной уровень. Таких проблем масса, но серьезного обсуждения их с участием ВГИКа не было. Это не внутривгиковская проблема.

Д. Смирнова. Я здесь очень часто слышу — не вгиковская проблема. И вообще после всех интервью, посещений киноорганизаций и мероприятий я почти убеждена, что в кино все зависит от Совмина, Минфина, Минвуза, Госкомтруда, ВЦСПС и т. д. Но — и это существенно — другие хотя бы потрудились составить бумаги, которые можно подписать или нет...

А. Казаков. Я говорил, что правильное государственное решение не может быть принято в институте.

Д. Смирнова. Предположим, но проект таких решений следует иметь?

А. Казаков. Это трудно. Есть слишком сложные вещи. Как ВГИК может давать решения по актерской проблеме?

Д. Смирнова. Трудно все. Об одном трудно говорить, о другом трудно... А о чем легко? Я, будучи человеком чувствительным, иногда не выдерживаю и говорю: «Если все так немыслимо трудно, так не занимайтесь этим, откажитесь, уступите эту каторгу другим людям, тем, кто в состоянии осилить такие трудности, или вообще закройте институт, пусть кинематографисты растут, как грибы, что, между прочим, порой довольно успешно случается...»

А. Казаков. «Трудно говорить» — не более чем формула...

Д. Смирнова. Да, формула пассивной жизни...

А. Казаков. А за этой формулой стоит нерешенность самой главной проблемы, отсутствие сколько-нибудь научного или даже просто на уровне здравого смысла определения потребности кинематографа в специалистах. Я против того, чтобы говорить «ВГИК пассивен» или «ВГИК активен». Он состоит из самых разных людей...

Д. Смирнова. Но между ними происходит взаимодействие, и это называется атмосферой учреждения.

А. Казаков. Положение паршивое, но, надеюсь, мы обсуждаем более серьезные вещи, чем отношения тех или иных персонажей между собой. Это дело достаточно бесплодное, поскольку субъективное. На эту тему можно долго спорить, но не прийти к выводам. Закончим с этой темой. Можно, конечно, говорить, что мы не активны, что не выходим с предложениями, что надо заменить того или иного педагога, того или иного человека, они будут диктовать свое, и каждый будет протягивать ножки по одежке. Условия таковы, что всем абсолютно наплевать, сколько людей выпускается.

Д. Смирнова. А педагоги заинтересованы в занятости...

А. Казаков. Да, причем в такой, какая им нужна. Самый расхороший коллектив будет воспроизводить прием и выпуск в таких количествах, которые могут поддержать стабильную численность этого коллектива. Госкино и союзом должен быть разработан механизм приема молодых специалистов в систему кинематографа. Можем мы сказать сегодня, что талантливый обязательно попадет в кино? Уверенности нет ни у студентов, ни у педагогов, ни у института. В кино все забито до 1991 года, говорят.

Д. Смирнова. Но говорят и то, что «Мосфильм» не может сыскать 45 талантливых режиссеров для годового плана.

А. Казаков. Это другая сторона проблемы...

Д. Смирнова. Непосредственно касающаяся ВГИКа...

А. Казаков. Поэтому надо обсуждать все вопросы не на таком уровне, какой ректор назначен, а делать правильные выводы о мерах по кардинальному изменению ситуации. Мелкий ремонт здесь не поможет.

Такова позиция парткома ВГИКа.

Когда же могут быть обнаружены в институте видимые черты крупного ремонта?..

Вот что сказал секретарь СК А. С. Смирнов на встрече со студентами, где находились также представители Бабушкинского райкома КПСС и представитель Госкино:

«Положение в институте известно всем, кто когда-либо им интересовался. Ни у кого сегодня нет четких рекомендаций, как выйти из кризиса, в котором находится ВГИК,— ни у вашего руководства, ни у руководства Госкино, ни у союза, хотя попытки предпринимаются. Пока решение не будет выработано и обсуждено, кардинальных изменений ждать не приходится. Многие студенты уже заканчивают институт, и мы, старшие коллеги, с болью думаем о том, что они не получают настоящего кинообразования. Вся наша перестройка не будет стоить ничего, если ВГИК будет продолжать работать так, как последние

пятнадцать лет. Пятнадцать лет ВГИК производит брак. У секретариата союза — разные позиции с ректором А. В. Новиковым, но нельзя делать из него козла отпущения. Во ВГИКе сложились определенные традиции, определенный коллектив педагогов, определенный стиль работы. Сам дух, устоявшийся в этих стенах, привел к такой ситуации, что если даже А. В. Новиков выступит с самой правильной инициативой, его не поддержат. ВГИК находится в бедственном положении. Наша общая цель — найти выход из него».

●

Справка (по материалам ВГИКа). На 1 сентября 1987 года его количественные характеристики таковы: 1616 студентов (817 — на очном отделении), 37 аспирантов, 27 стажеров, 270 преподавателей (с совместителями), 88 сотрудников учебно-воспитательного состава и 290 сотрудников учебной киностудии.

Зачем — столько? Неужели советский кинематограф нуждается сегодня в таких количествах, не говоря о качестве? Во что это все обходится в период, когда повсюду слышен стон о том, что нечем, не на чем и не на что снимать фильмы?

Похоже, сегодня ВГИК незаменим в поставке кинематографу кинооператоров, но их очень много. «Сверх меры,— как сказал завкафедрой операторского мастерства В. И. Юсов,— 47 человек на курсе — нонсенс, приближение педагога к студенту нереально в таких условиях. Никто не знает, сколько человек вернется из армии, совершенно произволен набор иностранцев, кто-то кому-то не может отказать. О профпригодности речь не идет, кто-то полагает, что искусство доступно всем. В нашем деле перестройка не началась».

В. Г. Чумак, завкафедрой кинотелетехники, осветил трагическую картину институтского арсенала: «Кино без изображения не бывает. Именно оператор фиксирует все усилия киногруппы, но мы во ВГИКе не можем обеспечить достойный уровень подготовки специалистов из-за состояния нашей технической базы. Треть съемочных аппаратов выпущена в 50-е годы. Мы только у доски с мелом можем объяснять студентам, что такое хорошая аппаратура или хорошая пленка. У нас нет ни единого прибора для оценки качества, для объяснения возможностей кинопленки. Мы не можем определить готовность системы к работе, потому что не имеем даже простейшего микроскопа, я четыре года не могу его выбить. У нас один аппарат «Рефлекс» на 157 студентов. У нас нет возможности объективного контроля частотно-контрастных характеристик. У нас почти ничего нет для подготовки оператора-профессионала. Нам нужно хоть по одному съемочному аппарату лучших мировых образцов. Говорят, во ВГИКе нет науки, но я уже третий год пытаюсь организовать лабораторию технологии изображения, регулярно пишу докладные записки, и в итоге у нас есть только то, что я сам достаю и приношу на себе. Я отнес список необходимейшей техники в Госкино, но мне предложили подержать его пока у себя.

Я побывала на семинаре четвертого курса. Студентов чудовищно много, но народ замечательный. Шел просмотр работ с последующим обсуждением каждой, атмосфера была истинно творческая, на мой взгляд. Лично я из разговора о разбросе плотностей в срезах, вуалях и уровнях поняла, что ребята работают с бракованной пленкой — как правило. Впрочем, пленку можно купить частным образом на остро нуждающихся в ней студиях, 60 рублей за коробку — как раз по студенческому карману. На учебной студии хаос и нищета, студенты предоставлены сами себе. Один может ничего не делать, а другой, если желает, может снять четыре работы за других. Интересная деталь — на двери в павильон даже нет ручки, открывают ногтями и зубами.

Еще хочу словами В. И. Юсова

акцентировать противоестественность разобщенности профессий во ВГИКе: «Я очень обеспокоен несогласованностью в наборах режиссеров и операторов по количеству. Наши ребята в течение всего периода обучения вынуждены быть и авторами, и режиссерами. Авторская позиция — это вроде бы хорошо, но она не дает опыта контакта и понимания задач другого художника. Для работы в художественном кинематографе это безусловный пробел в воспитании».

Может быть, поэтому кино получило ряд плохих режиссеров из людей, бывших прекрасными операторами?

Наконец, печаль моя — актеры. И в этот раз я не нашла причин для изменения своей позиции.

Довод о том, что ВГИК готовит в основном национальные кадры, сегодня вообще несостоятелен в свете национальной политики. Невозможно понять, ради чего такие чуткие и впечатлительные инструменты, как юные актеры, на пять лет изымаются из родной среды и рвут связи с почвой, на которой им предстоит работать. Это странное изобретение. Не менее странное впечатление производит изменение присваиваемой квалификации. Теперь в дипломах пишут: «Актер драматического театра и кино». Теряюсь в догадках, спрашиваю: «Почему театра?» Мне объяснили, что это новая тенденция, постепенно берущая верх,— на смену скрытой эмоциональности и документальности пришла обратная волна, потребность в более ярком и эмоциональном искусстве, что, впрочем, не отменяет трудностей устройства актеров. Да, во ВГИКе бывали периоды, когда целые курсы набирались на амплуа «простой советский человек» и главным достоинством считалась способность ничем не выделяться из массовки.

Ну что же, изобретательная воля к жизни актерской кафедры позволяет надеяться, что со временем актеров новой театральной волны будет столько же, сколько произвела старая школа. «А вот представьте, — сказал А. Б. Джигарханян, — что потенциальный Мочалов подходит к ВГИКу, читает, что набора нет, и — мимо, уходит в текстильщики. Обидно!..» Я представила и решила, что парень не пропадет, потому что наверняка зайдет в Щепкинское или Щукинское, где он нужнее, а потом и кино нападет на его след... Говоря же серьезно, всегда буду утверждать, что кинообразование либо вообще не должно заниматься актерами, либо может располагать некоторым количеством стипендий для рисковых ребят, строго уведомленных о свободном дипломе на выходе. Возможен, очевидно, и вечерний факультет для одержимых вольнослушателей с выдачей свидетельства. Непредсказуемое и своенравное кино не имеет морального права приручать актеров выдачей гарантий на жизнь, поскольку не способно и не обязано быть за них в ответе.

В последнее время дискутируется возможность перевода некоторых подразделений ВГИКа в другие вузы, и это резонно. Непонятно, скажем, зачем экономисты обучаются именно здесь, если не принимают ни малейшего участия в институтской съемочной практике? Режиссеры администраторствуют на курсовых фильмах, если у штатных работников учебной киностудии находятся более интересные личные дела. Операторы взмыленно бегают с кучей бумаг, без которых невозможен запуск, чтобы заполучить визы и подписи. Студентам-экономистам в институте только рассказывают про кино и изредка посылают на практику. Разве это нельзя делать в других стенах? Или, скажем, другие «верхние люди» — художники. То, что они занимаются станковой живописью, заметно уже в коридоре, но то, что операторы сами красят стены в павильоне и создают интерьеры, еще заметней. Кстати, и сюжеты для этюдов и курсовых операторы придумывают сами, а сценаристы аккуратно складывают свои работы в папочки на вечное хранение.

В марте этого года сценарная кафедра в связи с перестройкой решила начать сотрудничество с операторами. Обсуждала аналогичную проблему и режиссерская — надо сотрудничать. Напоминаю: ВГИКу как киношколе семьдесят лет, а вопрос о связях между факультетами обсуждается в качестве назревшего.

Как же надо было жить и работать, чтобы не решить эту важнейшую проблему кинообразования 40, 30 или хотя бы 20 лет назад? Зачем пять факультетов существуют под одной крышей, если эта богоданность никак не используется для воспитания будущих кинематографистов?

Слово предоставляется студенту-режиссеру из Югославии Б. Шотра (газета «Путь к экрану» от 28 декабря 1987 года):

«При наличии всех возможных факультетов, располагающих студентами практически всех ведущих кинопрофессий, мы учимся каждый в своей аудитории, как будто забыв о том, что через пять лет нам придется создавать коллективы, называемые киногруппами, где мы будем обречены работать вместе. Всевозможные дисциплины есть во ВГИКе, кроме одной — той, которая с первых шагов учила бы работать в таком коллективе. Что может быть проще — все под руками...

И, представьте, при такой ситуации, когда на совещании в кабинете ректора зашел разговор о предположительной возможности временной передачи каких-то специальностей и специализаций другим вузам, раздалось горестно-гневное: «Ни в коем случае, нельзя готовить кинематографистов раздельно!»

Говорят, лет тридцать назад профессор Дубровский-Эшке устраивал что-то вроде деловой игры — со схемами, выкладками, таблицами — для решения проблемы объединения факультетов, но во ВГИКе такие инициативы быстро сникают и забываются, все уходит куда-то, как вода в песок... На том же совещании, где упоминалось и предположение о полном закрытии ВГИКа на ремонт, один из деканов сказал, что следовало бы все-таки ввести предмет «Работа коллектива над фильмом» — два часа в неделю. Как видите, перспектива ликвидации как-то взбодрила наш славный институт — в дискуссионном порядке на семидесятом году существования вуза родилось предложение теоретически ознакомить студентов с некоторыми несущественными особенностями работы в кинематографе.

При обсуждении проекта приказа о переходе на свободное посещение лекций я присутствовала и могла бы порассуждать, но лучше, если об этом расскажет преподаватель и секретарь партийной организации сценарно-киноведческого факультета Л. А. Кожинова:

«Я вижу протест ребят против всякого навязывания, возросшее достоинство и стремление к свободе выбора. Мы в своих претензиях к ним, в жалобах деканатам теряем чувство меры. Меры «против непосещения», как пишется в докладных, должны принимать сами педагоги — своим мастерством, эрудицией, находчивостью, обаянием, наконец. Я счастлива, что наш ректорат выразил готовность пойти на эксперимент, это бывает нечасто, но безмерно огорчена количеством перестраховочной заботы о самосохранении со стороны коллег. Слишком многие не торопятся. Сомнения можно выявить, только начав что-то делать. Меня поразило выступление завкафедрой киноведения С. В. Дробашенко. Месяц назад перед студентами он говорил, что осуждает палочную дисциплину, что его не интересует, посещают ли его лекции, а сегодня перед педагогами говорил по-другому — что мы к свободному посещению не готовы, что это профанация, что надо ждать. Сергей Владимирович пришел год назад, как может показаться, в результате перестройки. И именно ему кажется, что можно не торопиться. Предлагать не торопиться — очень удобная,

надежная позиция, в ней много правильного и полезного для самого человека. Возможно, это боязнь принести урон делу, но реально такие опасения выливаются в торможение, и мы видели только что этот процесс в действии. Вопрос мог решиться сегодня, если бы могли решиться люди, если бы педагоги поддержали, увы... Мы мечтали уже завтра заявить, что наш факультет берет на себя проведение эксперимента. К сожалению, такого решения наша аудитория принять не смогла, и это для нее характерно, она будет ждать перестройки ВГИКа вообще, но мы ничего не сделаем, вытаскивая проблемы по одной и разрывая их во времени. Надо сразу менять весь стиль жизни».

Кто же поможет ВГИКу сменить стиль, если сам он, как показывает каждое подобное совещание, не способен на это?

●

Надо, наконец, сблизить — в соответствии с духом времени — то, что говорится с трибун, с тем, что исповедуется в ежедневных разговорах. Я уже около года вникаю в проблему кинообразования, и все записанные мной интервью либо начинаются, либо кончаются словами: «Искусству научить нельзя».

Вот слова Андрея Тарковского, записанные на магнитофон в октябре 1981 года («Советская Россия» от 3 апреля 1988 года): «Режиссером я стал после того, как сделал фильм «Иваново детство». Учеба во ВГИКе дала мне твердое сознание того, что искусству обучить нельзя. ВГИК — это не лучший способ стать режиссером. Это шесть лет на 90 процентов потерянного времени. Шесть лет надо было учиться, чтобы стать режиссером. Это безумие. Я, например, считаю, что человек со способностями к режиссуре может за один год овладеть профессиональными навыками... О невозможности обучить искусству постоянно говорил Михаил Ильич Ромм, у которого я учился...»

Да, все лично, все штучно, все единично. Из каждой творческой судьбы можно вывести оригинальную систему взглядов на кинообразование как путь в кинематограф. И все-таки как найти, отобрать этих людей, «способных к режиссуре», и помочь им овладеть профессиональными навыками?

Все признают, что талантливых людей нужно образовывать, воспитывать, шлифовать, повышать их культурный уровень и идейно-теоретическую подготовку, но за результат усилий ручаться не берутся. Тем более — отвечать за судьбы выпускников. Это очень удобно. Всем удобно. Это необходимо даже для того, чтобы изредка гостящих в институте больших кинематографистов, занятых своими фильмами, считать педагогами.

Итак, естественный отбор, который сегодня производится... искусственно, волюнтаристски. Нельзя не признать, что ВГИК — весьма дорогостоящее средство для такого процесса. И на сегодняшний день отнюдь не монопольное в плане поставки кинематографу режиссеров, сценаристов и, тем более, актеров. Уже три десятка лет, с возникновения Высших курсов, а потом и других вузов и курсов, готовящих кадры для кино, понятие «кинообразование» вовсе не тождественно аббревиатуре ВГИК. Четких границ и установок, что есть кинообразование, сегодня нет.

●

Киношкола родилась 1 сентября 1919 года. Нарком просвещения А. В. Луначарский говорил: «...взяв в свои руки дело кинематографии в РСФСР, Всероссийский фотокиноотдел НКП не нашел кадров работников, свободных от навыков и стремлений старой буржуазно-предпринимательской халтуры и способных поднять кинематограф на высоту художественных и социально-политических задач, стоящих перед про-

летариатом, особенно в настоящий период напряженной борьбы...»

Какой злободневный текст. Кадры теперь, конечно, есть, но многие, получив кинообразование, не умеют толком сделать даже «предпринимательскую халтуру», не говоря о «высоте задач», — мало истинных профессионалов, чрезвычайно мал процент успеха в выпусках. Может быть, сейчас, когда прошло столько времени от начала революции, стоит затеять все заново?

Вернемся к словам «...взяв в свои руки дело кинематографии...» В 1919 году, в голоде, холоде и нищете, эта забота была спасением и надеждой, но с тех пор прошло почти 70 лет. Теперь кинематограф вроде бы способен сам позаботиться о своих кадрах. Но типовые циркуляры наробраза, одни и те же для всех вузов, по которым категорически предлагается обучать и физиков, и лириков, производят удручающее впечатление рядом с творческими проблемами, вызывают ощущение трагической несовместимости. Кто может знать, сколько часов в неделю и чем должна заниматься одна талантливая индивидуальность, чтобы творчески созреть и реализоваться, и сколько каких «пар» для этого понадобится другой? Не стану ничего доказывать и тем более на чем-то настаивать, но глубоко убеждена, что удовлетворявшая бывший Минвуз сетка занятий чужда природе вызревания таланта, мешает этому неведомому, потайному процессу и не может быть основой кинообразования. Пусть будет самый требовательный и жесткий экстернат, пусть будут увлекательные обзорные лекции, семинары, факультативы, но только не незабываемое вгиковское расписание, превращающее дни и годы в унылые и суматошные нагромождения ненужностей.

На 70-м году своего существования кинообразованию следовало бы, наконец, подумать всерьез о своей природе и целях, но во ВГИКе этим не занимаются. То есть — странное дело — есть умные, образованные люди, они озабоченно дискутируют, но происходит только сотрясение воздуха разумными, взвешенными речами и приказами. Практически же не происходит ничего. На всякую тезу находится не лишенная теоретического смысла антитеза, они противоборствуют, а «вуз и ныне там», как шутят в КВН. Остается полагать, что рушащиеся стены ВГИКа излучают нечто впитавшееся за долгие годы преобладающего влияния кого угодно и чего угодно, кроме властного зова Искусства Кино, на судьбы начавших приоткрывать лепестки киноталантов.

Мне не удастся найти более точные и емкие слова, чем сказал на совещании педсостава уважаемый и добросовестный человек — преподаватель гражданской обороны: «Здесь говорят о том, что мы готовим мастеров, забывая о том, что мы вообще готовим специалистов с высшим образованием и советского человека, готового ко всем неожиданностям жизни. Мой курс короткий — 50 часов, но здесь хотят ходатайствовать, чтобы вместо зачета с оценкой у нас был просто зачет. Кто вам дал право? Программа утверждена лично министром высшего образования и министром обороны». Согласитесь, только взвинченный скептик может найти в этих словах что-нибудь неправильное — все верно. Просто в таких программах недостаточно подчеркивается цель и смысл существования ВГИКа как такового. А кафедр еще полтора десятка, и у каждой свои права. На собственно творчество отводится не много времени.

Из-за двойного подчинения, из-за принадлежности Госкино и Госкомнаробразу, чьи предписания надо неуклонно исполнять, ВГИК, подспудно живущий все-таки соображением «искусству научить нельзя» (и порой гипертрофирующий это убеждение для собственного удобства), давно научился лицемерить, хитрить, угождать обоим кураторам.

Мне кажется, что никакой прогресс ничего с ВГИКом не сделает, потому что вуз имеет почти семидесятилетний опыт сохранения спокойствия при получении указаний. Это нешуточная закалка. Очень долгое время приказы не обсуждались, противиться инструкциям нельзя было, нужно было их внедрять, порой подмигивая друг другу и студентам, перед которыми бывало совестно. Романтики с горящими глазами потихоньку приноравливались, слегка деформировались в различных направлениях. Так оно и шло многие годы и позволяло безбедно жить «многая лета». И всем этим действительно пропитаны и стены, и бумаги, и имеющие разный стаж люди, подчас и умные, и талантливые.

Кстати, если Высшие курсы сценаристов и режиссеров, по общему признанию, работают лучше и продуктивней, чем ВГИК, не происходит ли это оттого, что они не состояли в подчинении Минвуза?

Хочется думать о будущем нашего кинообразования. Ведь все эти «отдельные недостатки» ВГИКа давно слились в один сплошной. Есть одна большая, болезненная, конфликтная проблема ВГИКа и кинообразования вообще. Только такой подход, такая постановка вопроса представляется конструктивной после всего, что говорилось, разбиралось, осуждалось и писалось.

ВГИК необратимо состарился морально и физически, он не может возродиться в существующей структуре. Это имитация попыток обновления, блеф. На базе сегодняшнего ВГИКа перестройка кинообразования не может произойти. Возможна только косметика, а не обновление. И так скажет каждый, кто побывает хотя бы на одном институтском мероприятии, посвященном вопросам перестройки,— совещании педагогов, заседании кафедры, партсобрании. Это невозможно объяснить и нелегко доказать, это неуловимо и вездесуще, как запах, как давление атмосферы,— вгиковская неизменность, самодостаточность и дряхлость. В институте есть интересные люди, умные, образованные, обаятельные, но как сообщество они оказывают монотонное воздействие, потому что во главу угла поставлен закон самосохранения. ВГИК можно только закрыть на коренную реконструкцию или оставить в покое как мемориал, благо нам не привыкать к дорогостоящим мемориалам.

Если стихийные силы, ведающие появлением талантов, не будут капризничать и окажется благоприятным сочетание светил на небосклоне, институт выпустит пару одаренных кинематографистов. Но разве можно говорить всерьез о достоинствах или недостатках, скажем, системы подготовки режиссеров в вузе, если никакой системы нет? Нет учебника (и быть не может, как считает завкафедрой режиссуры М. Хуциев). ВГИК дает возможность изредка поснимать только нескольким людям, понравившимся тому или иному мастеру, а снимать надо много и постоянно. Зато получен и одобрен в принципе типовой приказ о введении госэкзамена по режиссуре. Никто не понимает, что это такое, про что студентов надо спрашивать, но это новое нечто по значимости уже соперничает с дипломным фильмом. Еще бы, разве можно не исполнять предписаний Госкомнаробраза? Помоему, в этих условиях есть только один путь для появления настоящих кинорежиссеров, он подсказан крылатой фразой: «Кинорежиссер — это каждый, кто еще не доказал обратного», которую я никогда не считала шуткой.

Не выдавая пустых векселей, ВГИК может рождать счастливые творческие судьбы, если сам станет сильным, талантливым, разным, богатым, что в немалой степени зависит от кардинальной перестройки в системе притока новых, дерзких, энергичных, гениальных, как все начинающие, художников.

Ни в какие ворота

Л. Лиходеев

Властители дум и думы властителей

В журнале «Искусство кино» — дискуссия о фильме про Кочетова[1].

Режиссер снимал фильм-диспут, но в результате внутривидовой борьбы между режиссером и сценаристом получился фильм-банкет. То есть, говоря профессиональным языком, режиссеру выкрутили руки-ноги. То есть он хотел разобраться в таком явлении, как его персонаж, а ему сказали, что персонаж — это аккурат такое явление, в котором разбираться не надо.

Как же они его победили — режиссера? А указующий перст — это такая оглобля, с помощью которой не то еще делалось.

Но вот что интересно: фильм был про Кочетова, а разговор про Кочетова и Твардовского. Почему?

Потому что, когда станут делать сегодняшний фильм про Твардовского, без Кочетова тоже не обойдутся. Но даже замыслив фильм-банкет, сделают все-таки фильм-диспут.

Потому что трудно вообразить Твардовского на единственно правильном пути к окончательным успехам. Кочетов же с этого пути, слава богу, не сходил.

Дискуссия не без оснований считает Твардовского и Кочетова крайностями общественной мысли. Это само по себе подчеркивает крупность обеих фигур. Быть противовесом Твардовскому можно, лишь обладая весом, соответствующим необходимой гире.

Может быть, в смысле гравитации разницы между ними нет.

Но явление, олицетворяемое Твардовским,— открытое, гласное, плюралистическое, оппозиционное, то есть — демократическое. А явление, олицетворяемое Кочетовым,— закрытое, келейное, однозначное, охранительное, то есть — бюрократическое.

Явление, олицетворяемое Твардовским, по самой своей сути просится на свет, по самому своему смыслу ищет собеседника. Явление же, олицетворяемое Кочетовым, пребывает в державной тени, из которой время от времени высовывает указующий перст. За Твардовским — чистое небо. За Кочетовым — тьма властителей.

То, что исходит из жизни, всегда вызывает споры-разговоры. А то, что наваливается на жизнь, не дает и рта раскрыть. Одно явление ставит перед нами вопросы, а другое ставит перед нами готовые ответы, не дожидаясь никаких вопросов.

То есть одно явление представляет собою властителя дум, а другое явление — думу властителей.

Какова же эта дума?

Один современный мыслитель сказал, что писатели бывают колонновожатые и неколонновожатые.

Что же это такое — колонновожатый? Это такое положение в искусстве, когда шаг влево и шаг вправо от ведущего квалифицируется как побег. Это такое положение, когда Жданов учит Шостаковича сочинять музыку, а Эйзенштейна крутить картину.

В колонновожатые рвались многие деятели искусства. Там давали буб-

[1] «Искусство кино», 1988, № 7.

лик с маком и чарку за усердие. Я знал людей, которые не попали туда в силу избытка дарования. Им приходилось приспосабливаться и подлаживаться. Там тоже была толкотня. Там отпихивались локтями, выкидывали направо и налево конкурентов. Конкуренты отскакивали, не удержав равновесия, а это считалось побегом. Они изо всех сил вопили о любви к гениальному искусствоведу, но гениальный искусствовед предпочитал любовь всего народа в целом, а не отдельно взятые вопли. Он карал и за чрезмерное усердие. Колонновожатые должны были знать свое место на светлом шляху. Они должны были идти, не оглядываясь по сторонам. Они должны были идти, слыша затылком дыхание колонны.

Кочетов был прирожденный колонновожатый.

И если сейчас мы вдруг заговорили о нем, о Кочетове, сейчас, зацепившись за мемориальную ленту о нем, то дело тут не в ленте, а в более значительных свойствах Кочетова как явления управления колонновождением. А он — безусловно явление.

У него не было чрезмерного усердия. Ему не надо было ни подлаживаться, ни пристраиваться. Дарование его миллиметр в миллиметр совпадало с казенной надобностью. Он был певцом, рупором и глашатаем производственных отношений, классовой борьбы и коллективизма. Но главное, чем он был — это певцом и глашатаем мировоззрения руководства авангарда передового класса, или, как теперь мягко называют, административно-командного руководства.

Руководство авангарда у нас всегда было безупречным. Оно полностью отражало стремление класса по-деловому перешагивать через отдельные недостатки. Руководство чутко прислушивалось к заветной мечте народа — идти туда, куда ведут. Руководство отечески журило отстающих, отечески поощряло передовиков и беспощадно карало врага. И благодарный народ знал, что все будет хорошо, вот придет секретарь обкома, и секретарь обкома нас рассудит. И, действительно, секретарь обкома приезжал, и все становилось на свои места.

Места были заранее уготованы. Представитель рабочего класса был положительным, представитель интеллигенции — отрицательным, у представителя крестьянства были атавистические пережитки. Старый рабочий поучал министра, министр снисходительно слушался, и вообще руководство было как бы одновременно и сыном передового класса, и его отцом. Двойственное состояние это осенялось святым духом мировоззрения, и получалась искомая троица, которая, собственно, и была символом веры.

Каков же был этот символ веры?

В старинной книге конца восемнадцатого века, рассматривающей политэкономические проблемы, написано:

«Трудолюбие и рачение превосходны при совокупных силах; один не отворотит великого камня, один не успеет всего сделать в хозяйстве; а из этого следует, что порядочные хозяева должны пещись, чтобы семейство селянина было всегда многолюдно... Отнимите у селян свободу отделяться по своей воле от семейства, строить себе новыя избы, основывать свое домоводство... К сему влечет их самолюбие, человеку сродное, чтобы быть хоть в углу старшим, но время и польза заставляют их раскаиваться о сей прихоти. А в обществе должен закон разумный и пользу соблюдающий над волею частного человека быть старший».

Что же это за закон, старший над волею человека?

В те времена это был «порядочный хозяин», помещик.

Во времена, освещенные Кочетовым,— это бюрократический функционер.

Старшинство над волею частного человека как явление не ушло и, должно быть, еще не завтра уйдет. Оно построено на беззаконии, на

произволе, на подавлении, на мистическом послушании. Это явление представляет собою казенную идиллию социального мира и благочестия.

Кочетов — великий певец казенной идиллии.

Каковы же ее параметры?

Это — помещичий двор, с валяльнями, коптильнями, красильнями, с принципиальным справедливым барином, с покладистыми, послушными селянами, с приходским училищем, с коновалом, знающим целебные травы, и с непременной конюшней, где сечь нерадивых.

Барин бесплатно учит своих селян, но учит тому, что понадобится для превосходнейшего рачения. Он бесплатно учит их (даже посылает за границу), но учит их все для той же превосходнейшей работоспособности. Он их сечет, если они отступают от установленного порядка, и он их поощряет, если они служат прилежнее других...

Кстати, о поощрении в той же книге сказано:

«Благоразумно бы, кажется, сделал тот помещик, который бы назначил каждый год давать некоторые знаки отличия для селян преимуществующих трудолюбием».

Конечно, помещиков мы прогнали. Помнится — в семнадцатом году. Но помещичье мировоззрение восемнадцатого века оказалось агрессивным.

Перестройке сопротивляется патриархальное подворье. Оно представляет собою не только идеал бюрократического правления. Оно — увы — представляет собою идеал для весьма значительной части послушных, покорных, покладистых «селян», то есть для тех, кто не в силах выдавить из себя раба и которым хочется постоянно обретать некоторые знаки отличия за верное рачение на ниве мировоззрения.

Противопоставление Кочетова Твардовскому весьма органично в наши дни, когда выяснилось, что без воли частного человека нам не обойтись, а старшинствующий над этой волею подкатил государство к пропасти.

Идиллия лопнула. Раздался треск невообразимый. Патриархальное подворье стало расползаться. Частный человек, за симпатии к которому не раз влетало Твардовскому, обретает наконец естественное место в общественном процессе. Он выволакивает страну из болота застоя. Как сказано в древности — камень, отторгнутый строителями, сделается главою угла.

Это — обидно. Это — черт знает что. Шли-шли и — на тебе — пришли. Слава богу, заметили — не туда идем. И тут оказалось, что Твардовский с его «кулацкими замашками» впереди Кочетова с его «передовым мировоззрением».

Однако у патриархального подворья есть еще одна особенность. Нравственная. Моральная. Оно — если его не цеплять — весьма покладисто. Оно — если его не трогать — весьма простодушно. Оно не желает огорчаться. Оно желает водить хороводы. Чтобы посередке находился набольший, а оно — кругом. И чтобы вокруг была идиллия отныне и присно и вовеки веков. Патриархальное подворье следит за идиллией в пространстве и времени. Помните — мы покоряем пространство и время? Так это из того самого хоровода. Патриархальное подворье наводит идиллию во всех трех ипостасях времени. В прошлом, настоящем и будущем. Сейчас оно занято наведением идиллии в прошлом.

«Рачительные селяне» уверяют нас, что ничего такого всякого не было. Кочетов и Твардовский — души не чаяли друг в друге. Более того, рачительные селяне лично и главным образом коллективно придерживали стремя, когда оба набольших садились на коней для приятной прогулки.

Так что, как видите, к диспуту рванулись наши руки, но лишь банкет и обрели.

И не потому, что не хватает воли частного человека, а потому что все еще хватает старшинства над оною...

Виктор Гульченко

Банкроты

Мы как будто даже с радостью восприняли объявление 70-х годов «застойными», вцепившись в эту характеристику с жадностью малого дитяти, только что выучившегося говорить. Разумеется, у этой характеристики есть серьезные, основательные резоны. И было бы полным безрассудством выступать против течения бурлящей общественной мысли, справедливо негодующей, смело анализирующей. Но неужели нам самим, оказавшимся сейчас на историческом распутье, не стыдно за себя или хотя бы себя не жалко? Ведь это мы чистые банкроты, растратившие себя по пустякам и мелочам, растранжирившие свои духовные богатства столь же беспечно, как держава наша пустила с молотка несметные природные ценности и похерила весьма неглупые экономические идеи.

Надо ли удивляться, что гул подлинных споров о существе бытия нередко перекрывается шумом и треском чисто демагогических турниров, где нет ничего легче прослыть непримиримым противником старого, зычно выкрикнув что-либо про перестройку или гласность...

Общество, не ведающее стыда за то, что оно творило,— бесстыдное общество. Данное умозаключение способно возмутить всякого, кто не сходит с передовых рубежей в любую пору, кто «всегда готов» приветствовать любое новое и отрекаться от любого старого. Но жизнь есть жизнь, и лишь в дешевых (в художественном отношении) книгах, пьесах, спектаклях и фильмах современники играючи разделяются на новаторов и консерваторов, на «застойщиков» и «перестройщиков». Дележ на чистых и нечистых вольно осуществлять на бумаге, которая, как известно, любую напасть стерпит. На бумаге, зря изводимой на избранные речи сменяющих один другого временщиков да на бессчетно переиздаваемые сочинения номенклатурных сановных литераторов, мастеров отнюдь не изящной словесности.

Общество живет и развивается не столь резкими рывками, какие изобилуют в воображении канцелярских мыслителей и старого и нового призывов. Даже находясь в застое, общество не стоит на месте. Оно набирается опыта. Пускай отрицательного, но все же опыта. Потому мы и полагаем наиценнейшим в историческом отношении опыт тех же 70-х, когда многое было сделано для дальнейшей девальвации личности, для узурпации творческой мысли и сдерживания индивидуальной инициативы.

Культ личности Брежнева, равно как и возвеличивание перед этим его антагониста Хрущева («Наш Никита Сергеевич»), каждый по-своему пародировал грозный, «железной волей» изваянный культ «вождя народов». Сталинизм, за десятилетия проникший во все поры общественного организма, постепенно сделался прочным социально-генетическим материалом, формирующим сознание и поведение все новых поколений граждан.

Сталинизм, увы, и по сей день сохраняется в крови многих, включая даже тех, кто решительно отказывается от тяжкого наследия, кто со-

знательно, следуя завету классика, капля за каплей выдавливает из себя раба. Из-за непреодоленного пока в себе сталинизма или любого другого вождизма общество бывает излишне доверчиво к провозглашаемым переменам и не вполне последовательно в реальном их осуществлении. Почему так? Да потому, что общество продолжает жить надеждою на непременного доброго дядю, который, как барин когда-то, приедет и всех рассудит. Упование на монарха и властелина, а по-современному сказать: «выдающегося руководителя» крепко засело в нас. Быть может, потому замечательный лозунг большевиков, обращенный к соотечественникам в Октябре, «Вся власть Советам!» — до сих пор еще не вполне осуществлен.

Своим недюжинным оскудением страна наша прежде всего обязана Расточителям (назовем их так), бюрократам всех рангов и мастей, оккупировавшим множество кресел в партийных, советских и хозяйственных учреждениях, выученикам «Краткого курса» и вообще приверженцам любых догм, рабам цитат текущего дня, готовым всякую околесицу объявить мудрой мыслью.

Диктат «мудрых мыслей», завихрения незрелого начальственного ума, возводимые в обязательный для остальных принцип, массированная осада трудящихся бесчисленными указаниями и инструкциями, часто предполагающими шараханья то в одну, то в другую сторону,— все это тоже производило разрушительную работу, подрывающую крепь и мощь отечества.

Примечательно, что Расточители всякий раз, когда они терпят крах, стремятся переложить вину на других, делая их банкротами поневоле. В числе Банкротов оказались, например, и те, кто свято верил в отнюдь не святое, кто восполнял собственным энтузиазмом чье-либо неумение или головотяпство.

Но в данном случае нас интересуют Банкроты добровольные, герои нескольких «перестроечных» фильмов.

Не по простоте душевной, а вполне осознанно и даже корыстно принимая условия игры, где законодательствуют Расточители, в Банкротах оказались и ректор технического вуза Рзаев («Другая жизнь»), и шофер таксопарка Сергачев («Плата за проезд»), и художник Крюков («Единожды солгав»), и чиновник от культуры Филимонов («Забытая мелодия для флейты»). В том-то и проблема для каждого из них, что им не с чем или почти не с чем войти в достославные наши дни. Разве что с протянутой рукой, как отставленный от дел (увы, лишь в авторской фантазии) чиновник Филимонов. Э. Брагинский и Э. Рязанов любят своего героя: сотворив очередную киносказку, они умерщвляют и тут же, на радость прослезившемуся зрителю, воскрешают его.

Продвинувшийся по службе карьерист Филимонов, по всему видно, вполне реальное ныне действующее лицо. Куда до него давнему уже Бывалову из «Волги-Волги», появившейся, между прочим, в разгар массовых репрессий 30-х годов и оттого, наверное, излишне пыщущей социальным здоровьем. И куда до него Огурцову, незабываемо сыгранному тем же И. Ильинским в дебютной ленте Рязанова «Карнавальная ночь» — талантливой работе гражданski талантливого времени. В отличие от «Волги-Волги», настроение «Карнавальной ночи» ощутимо полней соответствовало настроению реальных будней. Бюрократ Огурцов был нам не более мил, чем предшественник его Бывалов, но именно Огурцов — мы понимали это вместе с жизнерадостными экранными его оппонентами — был обречен на посрамление уже не одним хорошо сделанным фильмом, но и самой нарождающейся «оттепельной» действительностью. Во всяком случае, так нам грезилось тогда...

Отечественное культурчиновничество значительно эволюционировало за период от Бывалова до Фи-

лимонова. И, наблюдая данную эволюцию, можно предположить, что и Филимонов — еще не последнее звено в этой цепи...

Так хочется поскорее услышать чистые звуки флейты. А она — такова реальная ситуация — в руках умершего и воскрешенного Филимонова, по существу, оказавшегося в объятиях «жизнесмерти» (выражение трифоновского «старика»). Флейте не вернуть мелодию не оттого, что она забыта, а потому, что некому на ней играть.

О том, что Филимонов уже не способен играть, авторы фильма догадываются, но не располагают художественными доказательствами данного положения. Взявшие на себя повышенные обязательства сделать сатирическую комедию, они ходят вокруг да около «живого трупа», разрываясь между сохранением симпатий и возбуждением антипатий к герою. Этот вынужденный эклектизм, очевидно, обусловлен стремлением поскорее откликнуться на «перестройку».

(Соблазн выдать желаемое за действительное вообще велик в обновляющейся кинематографической среде. «Перестроечное» кино требует конкретных подтверждений своего существования. И вот Е. Ташков, например, превращает в кинофильм «Ловкачи» заурядную, в застойные годы написанную и конъюнктурно-смелым образцам тех лет вполне отвечающую пьесу О. Перекалина «Требую суда!». Из аннотации к картине мы узнаем, что в центре ее — «столкновение истинных сторонников перестройки с теми, кто любой ценой стремится предотвратить перемены, ломающие привычный и удобный для них старый жизненный уклад». Левая отчетность взамен правой отчетности — увы, все та же дань галочным, рапортовым тенденциям, дань приписках. Прогрессивно двигаясь в заданном направлении, то бишь вспять, можно, скажем, «освежить» и старые гельмановские сюжеты: того же бригадира Потапова, например, выставить новатором полного хозрасчета. Можно по рецепту Ильфа и Петрова сложить и какую-нибудь кинобалладу «Служил Гаврила в агропроме» и т. д. и т. п.)

Отчего же все-таки умирает герой «Забытой мелодии...»? Отчего вдруг пошатнулось его здоровье, будто он начальник цеха или директор завода, до упаду замотанный авралами и вызовами «на ковер»? Или словно он колхозный председатель, ошалевший от изнуряющих всякого работающего человека инструктажных циклонов и антициклонов, переживший уже не одну смену управленческих вывесок? Да нет же, нет. Филимонов — обыкновенный высокооплачиваемый аппаратный бездельник, коими полны конторы не одного Управления свободного времени, а и множества иных учреждений, причиняющих немало вреда и народному хозяйству и народному самочувствованию. Филимонов — канцелярский приживал, находящийся на содержании все того же народа, чьим досугом он руководит. Стада обаятельных филимоновых, среди которых немало остроумных, все понимающих людей (а именно такого современного чиновника сыграл Л. Филатов), приступив к исполнению постылых должностных обязанностей, вытаптывают все, что способно расти, гробят здоровье великого множества подведомственных им трудящихся и, в частности, тем же Брагинскому и Рязанову. Стало быть, авторов «Забытой мелодии...» никак нельзя упрекнуть в незнании жизни. Но почему же, обратившись к герою-чиновнику с самыми серьезными, кажется, сатирическими намерениями, они мало исследовали в нем продолжателя традиций Бывалова и Огурцова?

Поспешность или увлеченность более отдаленными годами, или привычное ожидание «разрешающей» команды сверху — что-то пока мешает всем нам трезво и вдумчиво вчитываться в 70-е годы. Годы, когда терял силу, но набирал власть филимоновский начальник Ярослав Степанович (В. Санаев). И когда обретал

«Забытая мелодия для флейты». Ярослав Степанович — В. Санаев, Филимонов — Л. Филатов

силу, но еще не имел власти Филимонов. И вот в фильме Брагинского и Рязанова он эту власть получил. И немедленно скончался.

Здесь так и подмывает заподозрить в смерти Филимонова само Время, его же и породившее: мол, прошло оно. Но не тут-то было. Время прошло, а филимоновы остались. И не время, а авторы, оказавшиеся неподготовленными к возвышению Филимонова, спровадили его на тот свет. А ведь он, если бы не медсестра Лидочка, если бы не флейта, разумеется, был готов двигаться по служебной лестнице и дальше. Как некогда Огурцов, сын Бывалова по административной крови, спокойнехонько «перемог» 60-е годы, заматерел в служебном рвении в годы 70-е и явился в наши 80-е под личиною Ярослава Степановича, так и Филимонову, повторим, приуготовлен чиновничьей судьбою долгий путь. Филимонову, если разобраться, пока ничего всерьез не грозит. Выйдет он, воскресший, после поправки на ту же работу, позабудет со временем благотворительницу Лидочку — и вперед, вперед, вперед! И если авторы «Забытой мелодии...» вознамерились для этого своего героя сделать исключение, то правило все равно останется правилом. Не до флейты теперь, не до флейты...

По строгому счету, Филимонов умер уже давно, благополучно оставаясь живым. Филимонов был, и Филимонова не было. Так случилось и с «единожды солгавшим» художником Сашей Крюковым — он тоже вроде бы есть и его нет. Р. Ибрагимбеков, написавший о ректоре Рзаеве повесть «И заплачет, как дитя...», поступил с героем суровее: Рзаев действительно доканал себя, сердце его не выдержало, и он покинул нас, не оставив никаких надежд на сказочное воскрешение.

Если несколько отдалиться от вышеназванных персонажей и конкретных ситуаций, с ними связанных, то мы увидим, как сама действительность, богатая на разные жанры, указывает нам на бессилие перед Вре-

менем целого поколения. Поколения семидесятников, недавних физиков и лириков. Ю. Трифонов, А. Володин, Л. Зорин, А. Вампилов обнаружили это раньше других литераторов. Оказалось, что болезнью гражданской вялости поражены и жители столиц (герои Трифонова, Володина) и население провинции (персонажи Зорина, Вампилова). Оказалось, что, например, Дмитриев в «Обмене», Зилов в «Утиной охоте», персонажи покровской глубинки из зоринского цикла — не братья, конечно, но имеют крепкое, объединяющее их судьбы родство. Родство, заключающееся в том, что все они — дети своей эпохи. Кинематограф, в свою очередь, прибавил сюда новые примеры: вышедшие в разные годы ленты «Жил певчий дрозд», «Осенний марафон», «Полеты во сне и наяву» дополнили нарисованную прозой и драматургией картину.

Зрители быстро признали в этих героях самих себя и оттого привязались к ним. Хуже оказалось с коллегами Филимонова, действующими в реальной жизни. Они встретили «мелкотемных», «рефлектирующих» героев буквально в штыки. Однако появление героев можно было задержать, но уже нельзя было предотвратить вовсе.

Каждый из этих героев, угасших, потерявших подлинный интерес к жизни, когда-то был другим. Когда-то не был функционером ректор Рзаев, и Саша Крюков отважно участвовал в «бульдозерной» выставке, и Филимонов учился в консерватории по классу флейты. Да и Олег Сергачев, герой фильма «Плата за проезд» (автор сценария П. Финн, режиссер В. Сорокин), наверное, пришел в свой таксопарк молодым романтиком, вроде Валерки Чернышева, показанного в той же картине. И вот сложилось так, что внутренняя жизнь каждого из семидесятников изменилась к худшему. И теперь каждому мы можем предъявить самые строгие зрительские, человеческие претензии. Иметь бы только моральное право на этот суд, понять бы еще, как и почему герои сдавали житейские позиции одну за другой...

Лучше других запомнился Саша Крюков, между прочим, во многом ставший жертвой коллег Филимонова. Не случайно и в «Забытой мелодии...» и в «Единожды солгав» (авторы сценария А. Инин и В. Бортко, режиссер В. Бортко) есть сходные сцены. В первой ленте — это посещение Битцы Ярославом Степановичем, Филимоновым и всей их зануд-камарильей. Во второй — появление в гулких пустых еще залах перед открытием очередной тематической выставки ответственной дамы в строгом костюме и тоже со свитою. Ладно Битца, где всякого рода подельщиков, маляров и прочих тружеников «кича» было куда больше, чем художников. Но в том-то и ужас, что ответственным знатокам прекрасного, действующим почище бульдозеров, все равно что подминать — ложное ли, истинное ли. Они таранят все, что хоть мало-мальски не отвечает номенклатурному идеалу. У них нет вкуса к жизни, зато есть вкус к должностям.

Уже с этой практической стороны взглянув на деятельность симпатичного Филимонова, мы лишний раз убеждаемся, какая непреодолимая пропасть пролегла между ним и Крюковым, как велика разница и в их подходе к жизни, и в самом его осуществлении.

В сравнении с сорокалетним сверстником Филимоновым Крюков — натура куда более резкая, можно даже сказать, желчная. И это, заметим вновь, черта не одного Крюкова, а многих представителей потерянного поколения. Подтверждение тому возникает в первых же кадрах фильма: любительская хроника запечатлела ленинградский вернисаж непризнанных живописцев, мелькнули лица некоторых из них, и в закадровом комментарии с бесстрастностью летописца было сообщено, кого и куда раскидало по свету, кто жив и кого уже нет, кто остался художником, а кто отступился от призвания. Хроника будет

и дальше — хроника «бульдозерной» выставки. Будет и стилизация под хронику — Крюков на «бульдозерной» выставке, маленький Саша в день похорон «вождя народов» уславливается с приятелем: «Давай больше никогда не будем смеяться!» Факты крюковской биографии соотнесутся с фактами Времени, и станет ясно, почему он сегодня такой, а не иной.

В нынешнем Крюкове, например, уже нет былой страсти, страсть перегорела в нем. Теперь он человек рывка, отдельного усилия, краткого азарта. Но это состояние — не вспышка и не озарение, скорее, оно приближается к истерике. Вот почему, наверное, Крюков так любознателен, оказавшись в рабочем кабинете психиатра Миши, его приятеля. Вот почему, наблюдая лечение электрошоком, Крюков не отворачивается и не кусает вслед за измученной больной губы; он и такой вариант расхождения с нормальным укладом прикидывает на себя. Это он-то — явно незаурядный, явно неслабый человек! Артист Ю. Беляев заражает нас глубоким беспокойством героя, вызывающим сочувственные симпатии.

Примечательны противоречия между Крюковым и двумя совершенно разными его коллегами. Один из них — Иван Семенович (С. Яковлев), непременный спутник его и шеф, толкач и соавтор всех их совместных, весьма денежных, работ. Иван Семенович обласкивает Крюкова буквально как сына родного, что и понятно: таким незатейливым образом он вынянчивает собственное благополучие. Вот уж кто истинный продукт эпохи, и даже больше того, поэт ее, так это пожилой, благообразный Иван Семенович. Бесталанный от природы и от нее же смекалистый, он одаренно использует всякую подавленность, всякое замешательство Крюкова, чтобы торговать остатками его вдохновения или хотя бы ремесла. Мы видим, как подчиняет и теснит он Крюкова, все понимающего, но тем не менее соглашающегося с искусителем. Мы видим и как Крюков играет с ним в ответ: он поддразнивает и даже оскорбляет Ивана Семеновича, прекрасно сознавая, что тот обиду-то уловит, но обязательно стерпит. Иного выхода нет — терпи да живи... Иван Семенович тоже, между прочим, натура...

Всего в двух сценах появляется другой крюковский оппонент — Станислав Лапшин (Ю. Кузнецов), голодный и бедный, как, в общем, и подобает истинному художнику. Только ведь голод и бедность для нас, теперешних, перестали быть абсолютными добродетелями. И мы вряд ли обратили бы особое внимание на затрапезного этого чудака, косноязычного, слегка запинающегося бородача, не улови в его поведении принципиально иное, чем у Ивана Семеновича, понимание жизненной цели и стремление к ней. В лице Станислава Лапшина мы встретили осененного человека. Таких пора заносить в Красную книгу. Такие — большая редкость при нынешнем духовно-нравственном бедламе, при искалеченном сознании многих творческих людей конъюнктурными требованиями ярославов степановичей, филимоновых и иже с ними. И Крюков, случайно повстречав этого давнего знакомца, уже не мог не остановиться в своем беге. Крюкова буквально ожгло в момент нелепейшей ссоры с Лапшиным в ресторане, когда он услышал то, что более всего на свете не желал услышать. «Ты не художник,— тихо и твердо сказал ему Лапшин.— Ты вообще не художник». Были еще и другие сбивчивые, поясняющие брошенное обвинение слова, но Крюков ведь все понимал сам и лишь только как мог оттягивал момент признания. И, кидаясь в гневе на Лапшина, Крюков по сути лез в драку с самим же собою — за себя другого, прежнего. За себя — художника. Или точнее: за художника в себе. В этой сцене Крюков и приблизился вплотную к краю собственной судьбы и даже заглянул на миг через край. У него пока оставался шанс удер-

«Единожды солгав». Крюков — Ю. Беляев, Стас — Ю. Кузнецов

жаться от падения, но очень скоро, поуспокоившись, Крюков упустил и этот шанс. И сделалось окончательно ясно, что в нем, единожды солгавшем, художник уже не победит никогда, что он принужден будет доживать свой век с Иваном Семеновичем, без него ли, но уж точно — распрощавшись с идеалами, предав их.

Нечаянная встреча с отцом в далеком северном Новопокровске, куда каждого из них привела разной степени денежная нужда, настроит Крюкова на совсем уж минорный лад. Встреча эта, решенная, как и весь фильм, жестко, без сантиментов, добавит новые краски в пейзаж печальных чувств, которыми и без того полыхала обеспокоенная крюковская душа. Блудный отец, когда-то родной и близкий, а теперь совсем чужой, давно живущий отдельно, с другой семьей, этот старый хромой режиссер-бродяга, таскающийся по городам и весям с «Мышеловкой» Агаты Кристи под мышкою,— он всем видом своим намекает и на его, Саши Крюкова, будущее...

Авторы фильма, собственно, ясней это будущее и не представляют.

Ныне всем нам приносит немало смятения непричесанная, неприглаженная, неотутюженная реальность, которую мы, оказалось, либо вовсе не знаем, либо знаем весьма приблизительно. А каково новым поколениям, идущим за нами вслед?

Запомнился кадр из фильма «Плата за проезд». Уже упоминавшийся Валерка Чернышев (А. Бычков), юный новобранец-водитель, мучительно принимающий негласный устав таксопарка, подошел как-то, переживая очередную обиду, к окну гаража и взглянул на улицу. Пейзаж как пейзаж: блочные дома новостройки, дымящиеся трубы завода или ТЭЦ, серое небо. А Валерка глядел туда с нескрываемой надеждой, ибо там, казалось ему, шла пусть и невзрачная, но какая-то истинная, какая-то неведомая жизнь. Не то что тут, в опостылевшем за несколько первых дней работы мрачном таксопарке. Тут бесперебойно работал механизм «ты мне — я тебе», тут неукоснительно

«Плата за проезд». Сергачев — В. Князев, Шкляр — В. Гоголев

соблюдались законы рвачества, круговой поруки; корысть проявлялась даже в мелочах. Тут была имитация жизни, дешевая подделка под нее. Валерка с яростью и прекраснодушием «розовского мальчика» кинулся в бой — и собрал большой урожай шишек...

Главный герой «Платы за проезд» Олег Сергачев (В. Князев) тоже однажды взглянет в окно — у себя дома, ночью, когда в звездном небе промелькнет что-то похожее на комету и истает за крышами домов. Сергачев уже давно сделался частью отлаженного механизма. Валерку Чернышева ожидало еще много разочарований, не погибни он, так и не найдя правды, в дорожной аварии...

Артист В. Князев проживает свой миг свидания с вечностью подкупающе искренне, как и еще несколько коротких экранных кусков роли. Но не дано нам будет проникнуться запоздалыми сомнениями его героя, ибо авторам фильма удалось организовать вокруг Князева какое-то бесхарактерное, безжизненное пространство, где один только Валерка Чернышев и напоминает живого человека. А ведь на экране таксопарк и похож на таксопарк: шумят, ругаются, ремонтируются, спорят снующие то тут, то там люди в спецовках, знай куют себе монету, обходя правила и друг друга. Обыкновенное, в десятках гневных очерков описанное шоферское производство. Оно с большим знанием дела изображено в романе И. Штемлера «Таксопарк». Этот литератор, как известно, любит писать с натуры, подолгу изнутри наблюдая жизнь работников торговли, железнодорожных проводников, тех же таксистов. Радуется, очевидно, сердце профессионала, читающего достоверную во множестве подробностей и деталей эту прозу. Что же, нужны и нам свой Артур Хейли, и свой «Аэропорт».

Кинематографистам документализм Штемлера должен быть близок: экран тяготеет к достоверности. Но если у Штемлера профессиональная среда и есть коллективный главный герой, то у создателей фильма она всего лишь фон. И Сергачев здесь связан со средой только лишь как с фоном. Он оказался почти вне связей с другими людьми и мало зависит от их поступков. Авторы фильма наблюдают за ним как бы со стороны, глазами пассажиров такси. Не место здесь исследовать многостраничный роман, но нельзя не выделить,

по крайней мере, две колоритные фигуры, действующие в нем: это Тарутин, новый директор таксопарка, явившийся сюда, как и подобает «человеку со стороны», с самыми решительными намерениями; это Вохта, начальник колонны, отставной майор бронетанковых войск, а ныне «отец родной» для всех, кто с ним ладит. Вроде бы Тарутин с Вохтой походят на уже изжеванных нашей литературой новатора и консерватора, а все же в романе наблюдать за ними интересно. Вохта (В. Цепаев) весьма убедителен и в фильме. Но он здесь — лицо эпизодическое. Единственный герой — Сергачев. Нам бы понять его. Нам бы доискаться, почему он, уверенный и сильный, весьма, кстати, похожий на Сашу Крюкова, все чаще испытывает растерянность в жизни, по которой вовсе не он, классный водитель, лихо мчит, а его самого противу его воли куда-то уносит течением будней.

По иронии киносудьбы Олег Сергачев однажды выходит из машины (есть в «Плате за проезд» такой кадр) и оказывается на фоне огромной афиши «Полетов во сне и наяву», выполненной, как водится, удручающе плохо. Нелепая эта афиша с совершенно непохожим на себя О. Янковским возвращает нас к мысли о том, что иные фильмы застойного времени весьма достойно рассказывали об этом времени. Они болели за свое время. И ныне примечательно, что Макаров из «Полетов во сне и наяву», сорокалетний сверстник и Сергачева, и Крюкова, и Филимонова, уже фигурирует в интерьере «семейного портрета» героев «перестроечных» фильмов. Вот как быстро проходят дни нашей жизни, и не просто проходят, а что-то уносят вместе с собой туда, в вечность. Неизбежность перемен очевидна. Но не всем фильмам об этих переменах суждено будет войти в новый «интерьер» эпохи, достичь высот балаяновской ленты. Да только ли балаяновской!

Вспомним «Допрос» Р. Оджагова и Р. Ибрагимбекова с А. Калягиным в главной роли. И этот фильм, имевший более скромный в сравнении с «Полетами...» успех, остался документом своего времени. Картина «Другая жизнь», как и «Плата за проезд»,— экранизация. Повесть Р. Ибрагимбекова «И заплачет, как дитя...», в отличие от романа И. Штемлера «Таксопарк», не нуждается в технологизмах, хоть и походит ректор Рзаев на некоего робота, когда-то и кем-то однажды заведенного и с тех пор функционирующего по строго заданной программе. Подробностей и деталей повести Ибрагимбекова вполне, однако, хватает, чтобы убедительно представить фигуру, знакомую нам много меньше «баловней века».

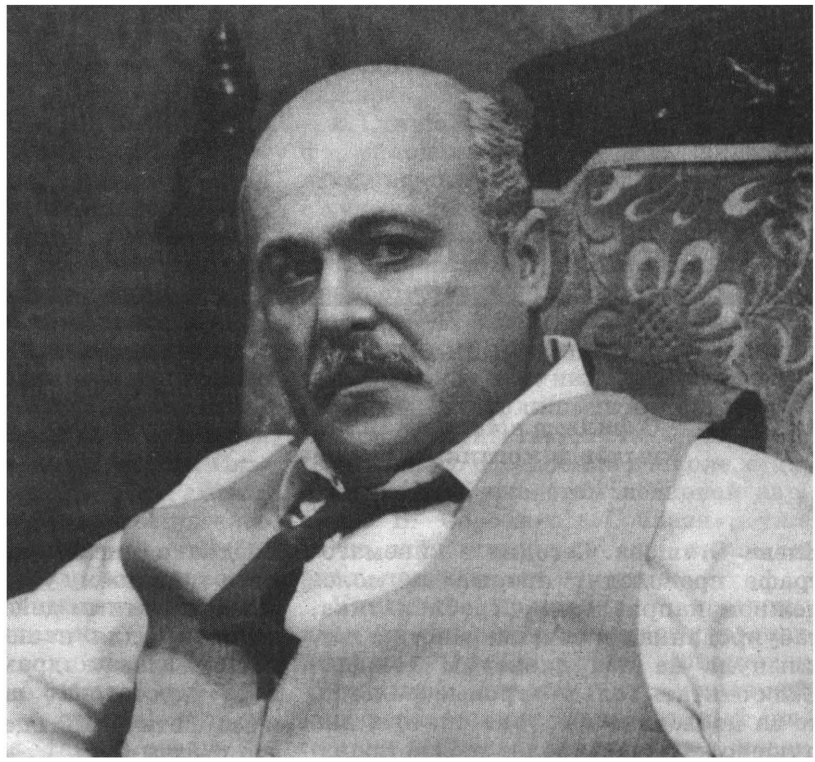
На долю этого зрелого мужа выпало, соответственно, и больше испытаний. Ибрагимбеков тоже ухватил в жизни Рзаева момент, когда тот «единожды солгал». Это довольно страшный в повести, а в фильме, увы, лишь к реплике сведенный момент: Рзаев, еще будучи совсем юным, дал ложные показания против доктора. Против жившего в их дворе доброго и честного человека, буквально спасшего его, мальчишку, от гибели. Давний тот случай, показал Ибрагимбеков, оставил болевой след в сознании героя, с течением времени рана не зарубцевалась вовсе, но и не беспокоила настолько, чтобы терзаться прилюдно, не спать ночами, не находить себе места. В том-то и штука, что к месту Рзаев давно прирос. Не к должности ректора как таковой, а к определенному положению среди других людей, к возможности оградить себя от неожиданных беспокойств. Даже для беспокойств памяти Рзаев сумел определить неблизкую дистанцию. Дело дошло до того, что, оказавшись как-то среди бела дня близ дома своего детства, он... заблудился. Он позабыл незабываемое. Рзаев страдал особым склерозом — склерозом души. И потому путал имена близких и знакомых, умерших со здравствующими и т. п. Ибрагимбеков нарисовал нам последовательный взлет-падение Рзаева, его нравственное ста-

рение, эмоциональное опустошение. Читая повесть, мы понимаем, как Рзаев из живого человека превратился в его подобие. Понимаем, кстати, и то, что в 70-е годы люди входили уже подготовленными к застою предшествующими десятилетиями. Ничто в жизни не проходит бесследно, и одно только прощание с идеалами 60-х годов не всякого закалило, не каждому прибавило мужества. А потом ведь и 70-е годы мы встречали не только с разочарованиями, но и с новыми надеждами. О том, что они не сбудутся, мы узнали позднее — когда они уже не сбылись. Тех, кто в 70-е годы вольно или невольно содействовал застою, было — признаем это с великой неохотою — большинство. Тех же, кто сопротивлялся «двойственности» общественного поведения и все крепчающей, а на последнем этапе даже маразматирующей спячке,— таких оказалось меньшинство. Рзаев, понятное дело, был среди молчаливого большинства, увлеченного, между прочим, и тем, что оно — большинство и что оно — молчаливое. Рзаев шагал в колоннах большинства уверенно и размашисто. Драму собственной жизни Рзаев осознал лишь на самом ее закате. А в общем-то — даже и не успел осознать...

И что же, создатели фильма о Рзаеве вовсе проглядели эту драму? Нет, конечно. Они обозначили контуры незаурядной личности героя, снабдили его выразительными внешними характеристиками, в частности, приметной номенклатурной пластикой. Они, хоть и бегло, дали описание внешней жизни героя, но гораздо меньше внимания уделили истории его души. Той самой «обыкновенной истории», когда человек не просто стареет или там устает, а когда в нем истаивает природою подаренное начало, когда он уже сам уступает себя небытию, еще продолжая быть. Рзаев кипел энергией, отдавая распоряжения, распекал, негодовал, часто грубил, редко, в соответствующих тому случаях, переходил на подобострастный тон — словом, все в нем дремало и лишь бодрствовал один только Чиновник. Это не Рзаев руководил людьми, а самим Рзаевым управлял железный, неугомонный некто. Данную черту героя Калягин сделал опорной в трактовке образа. А когда в Рзаеве вскоре сломался и человеческий механизм, Калягин сыграл наиболее сильную сцену. И последние пятнадцать минут фильма обрели совсем уже иное дыхание. Прерывистое, трудное, но главное — живое дыхание.

Лиля, любимая женщина Рзаева. В ее квартире, которая находилась в одном подъезде с его квартирою, этажом ниже, и проведет он последние свои минуты. Верней, предпоследние. Потому что Рзаев, уже получив сердечный удар, уже едва дыша, собрал наикрайние силы свои и попросил вконец напуганную, охваченную ужасом непоправимого Лилю вывести его из квартиры. Рзаев категорически не хотел остаться у нее. Оказавшись в неопасной для ее (или, быть может, своей?) репутации зоне, Рзаев сделал было шаг вверх по лестнице и, уже бездыханный, покатился вниз. И тогда Лиля, повинуясь последней его воле, кинулась к соседям, чтобы тайна их двоих навсегда осталась только их двоих тайной: Рзаева не было у нее, Рзаев просто шел мимо. Шел и упал...

Артистка И. Купченко вдохновенно тонко передала силу и драму высокого «запретного» чувства. Она, эта Женщина, полюбившая Чиновника, осталась поистине прекрасна и в своем горе — потеряв любимого. Вокруг нее колготилась вся эта мертвечина панихидного протокола, происходила вся эта ритуально-никчемная суета. Гроб с телом героя водрузили на сцену, нестройно, со сдержанной торопливостью лилась очередь к нему, менялся почетный караул, мелькал распорядитель, произносились положенные речи, перешептывались равнодушные к случившемуся чужие люди — о чем-то вполне своем и вполне



«Другая жизнь».
Рзаев — А. Калягин

живом разговаривали они друг с другом. А потом была улица, куда резко, не выдержав напряжения, устремилась она. Потом двинулась процессия, и резанули слух надсадные звуки оркестра... Все будто застыло, оцепенело в ней... Авторы фильма счастливо догадались сосредоточить в этой сцене внимание на Лиле — буквально не спускали с нее глаз, выделяли в толпе. И фильм «Другая жизнь», сам обретший в финальной части иную жизнь, вырвавшийся из плена гладкописной отстраненности, прорвался наконец к нам. И отозвался в нас...

Бог ты мой, подумалось тогда в темноте просмотрового зала, неужели не суждено нам, как и героям скромных этих картин, ни допеть своих песен, ни исполнить обещаний, данных себе в молодости, не долюбить тех, кого хотелось любить, не осуществить не то что желаний, а своего долга — долга человека на этой земле и в это время живущего?.. Неужели до самого конца своих дней все мы будем нелепо грешить и еще нелепей каяться, будем жить одинаковыми для всех радостями, тратиться, тратиться по пустякам, прожигать часы, дни, месяцы и годы, послушные чьей-то посторонней воле и чьему-то казенному вдохновению? Неужели мы так и не предстанем перед судом своей совести, где нельзя ни увильнуть, ни отмолчаться, где необходимо будет признать былое, каким оно в действительности было, и настоящее, каким оно со всех сторон обступает нас и все решительней требует ясного ответа?..

Наверное, мы сами, как и герои увиденных фильмов, Банкроты. Банкроты дела и Банкроты духа. Быть может, от осознания того, что они — это мы, а мы — это они, нам сделается хоть чуточку тревожнее и теплее. Ведь, сочувствуя им, мы сострадаем и себе. Понимая их, понимаем себя. А без этого любое кино для нас — «кино». Без этого даже очень хороший фильм — сценки из жизни марсиан. Интересно, но далеко.

«По вере вашей и будет вам...»

Опыт диалогического осмысления фильма

О фильме «Маленькая Вера» беседуют философ и социолог Ю. Давыдов и критик Е. Стишова

Елена Стишова. Сегодня в кинематографе происходит прорыв на молодежном направлении. Проблематика, табуированная в течение многих лет, хлынула на нас ливневым дождем. Если считать только игровые фильмы, то за последние два года снято и выпущено на экраны более десяти произведений, которые дают повод для серьезного разговора. Это «Курьер», «Взломщик», «Детская площадка», «Соблазн», «Меня зовут Арлекино», «Непрофессионалы», «Асса», «Холодный март», «Дорогая Елена Сергеевна»... Предлагаю включить в этот перечень и снятые несколько ранее грузинские картины «Ступень» и «Пятно» (обе 1986 года) — они представляются мне принципиально важными.

И, наконец, «Маленькая Вера», ставшая сенсацией и на первых порах вызвавшая некоторое смятение на разных уровнях. Смущала, конечно же, эротическая сцена. По инерции запретительства возникали разговоры, как бы с этой сценой расстаться. Но авторы настояли на своем. Картина выходит в авторском варианте.

«Маленькая Вера»

Сценарий *М. Хмелик*. Постановка *В. Пичула*. Оператор *Е. Резников*. Художник *В. Пастернак*. Композитор *В. Матецкий*. Звукооператор *П. Дроздов*. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1988.

Однако сенсационность «Маленькой Веры», по моему убеждению, не исчерпывается этими действительно непривычными для нашего экрана и для нашего глаза кадрами. В «Маленькой Вере» достаточно шоковых эпизодов и без эротической сцены. Я бы сказала, это фильм-шок.

После документальной ленты «Легко ли быть молодым?» состоялось, как мне кажется, второе открытие темы. На иной глубине. Пусть только это замечание не будет воспринято как упрек очень хорошей картине Юриса Подниекса. У нее совсем иные задачи. Латвийский документалист реабилитировал так называемых «неформалов» и показал истоки их протеста. Драматург Мария Хмелик и режиссер Василий Пичул рассказали незатейливую историю из жизни провинциальной девчонки 80-х годов. Девчонки, которая скорей всего и слова такого не знает — «неформалы», она живет, «как все». И не только не является философом собственной жизни, подобно, скажем, шукшинскому герою из «Калины красной»,— она не способна — хотя бы на мгновение — взглянуть на себя со стороны. Вера — что трава в поле, у нее нет самосознания. История Веры и ее любви рассказана изнутри, в интонации героини, авторская точка зрения в фильме скрыта, не противопоставлена персонажам. Избранная авторами позиция невмешательства последовательно

объективирует повествование и ужесточает его.

Юрий Давыдов. Да, эта картина без всякого сомнения — этапная.

Е. Стишова. Тонкое наблюдение, на мой взгляд, сделала Майя Туровская, предложив параллель: «Маленькая Вера» — «А если это любовь?». Сюжетная близость этих двух фильмов — и там и тут история любви в жанре семейной драмы — высвечивает духовный тупик, в который уперлось наше общество.

Ю. Давыдов. Неожиданно открылся новый слой смысла в картине И. Ольшанского, Н. Рудневой и Ю. Райзмана. Возможно, это будет воспринято как парадокс, но ведь «за что боролись, на то и напоролись». Мы тогда были очень озабочены тем, чтобы не загубить первое чувство... Позже на смену вопросу «А если это любовь?» пришел вопрос: «А если и это любовь?», а потом — «А если и это тоже любовь?» И когда таких «если» и «тоже» у восьмиклассниц стало набираться по десятку и больше, сама проблема «а если это любовь?» стала издавать некоторое дребезжание.

Е. Стишова. Но общественное значение того фильма не исчерпывалось призывом уважать любовь молодых людей, даже если они не достигли брачного возраста. Пафос картины более универсален. Точнее всех его сформулировала покойная Любовь Иванова в знаменитой статье «А если это даже не любовь?» Что касается «Маленькой Веры», то — представьте себе — есть попытки трактовать ее как историю Ромео и Джульетты. Кто-то на страницах печати уже всплакнул по поводу «первого чистого чувства»...

Попробую суммарно определить вектор развития молодежной темы в нашем кинематографе. Существовали и существуют две корневые проблемы, которые встают перед авторами фильмов о молодежи: во-первых, проблема открытия новой реальности, во-вторых,— это уже более сложный уровень, ибо выводит на этические, мировоззренческие позиции,— проблема отношения к этой реальности.

Ю. Давыдов. Да. Это здесь самое важное.

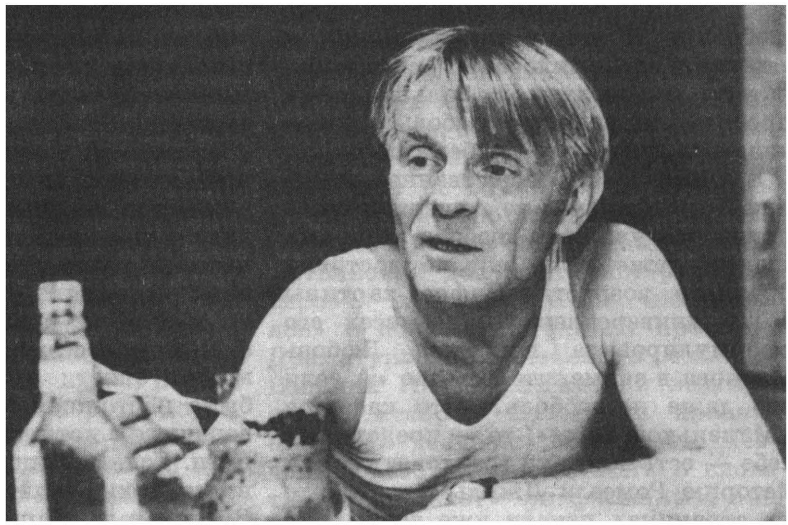
Е. Стишова. В истории кинематографа молодежной темы есть фильмы-вехи, в которых — иногда вне связи с художественным уровнем — спонтанно фиксировалось новое духовное состояние молодого поколения, новые ценности. Такой была, на мой взгляд, картина Р. Викторова «Переступи порог» (1970). В ней десятиклассники, точнее, многие из них, уже отмечены клеймом «истеблишмента» с его прикладной нравственностью. Процесс социального расслоения в школе, ставший, кстати, сюжетом недавней картины В. Сорокина «Соблазн», уже тогда шел вовсю, но еще никто не знал, как к этому отнестись.

Кинематограф подходил к трезвому анализу реальности по мере того, как вырастал из коротких штанишек «школьной повести», не вмещавшей новое содержание. Качественный скачок, на мой взгляд, произошел, когда сделавшая две картины в этом жанре Динара Асанова решительно порвала с ним и сняла «Пацанов» (1983). «Трудного» подростка — «трудные» шли по графе «отдельные недостатки» — она впервые показала как продукт и как жертву определенных социальных условий. Параллельно Асанова выдвинула свою этическую программу. Она прокламировала своим фильмом, что любовь и только любовь может спасти этих заблудших. То была настоящая проповедь человека, верящего в истинность выстраданного пути. Если помните, в фильме звучат прямо-таки евангельские мотивы. Воспитатель Паша каждый вечер за ужином произносил перед своими подопечными что-то вроде проповеди.

«Среда» и совесть

Ю. Давыдов. Трудные дети — порождение среды. В такой постановке вопроса, которая, возможно, была в свое время революционной, есть некоторое противоречие. Достоевский любил иронизировать: «среда заела».

«Маленькая Вера». Мать — Л. Зайцева, Отец — Ю. Назаров



Но когда возникает вопрос: а как же спасти ребенка в этой ситуации? — предлагается чисто этический путь — любовь. Стало быть, мы признаем нравственность, даже утверждаем ее решающую роль, но уже после того, как сделали вывод, что дети «изуродованы средой». А что же раньше — моральной проблемы не было? Очевидно, этический мотив должен появляться, найти свое место — и вовсе не подчиненное! — и в нашей оценке детей, которых «заела среда». Дети тоже ответственные существа, маленькие — меньше, большие — больше. Вот одна из тех мыслей, которые возникли у меня в связи с фильмом «Маленькая Вера». Точно так же, как они возникали в свое время в связи с фильмом «Легко ли быть молодым?». А еще раньше — в связи с жалостливыми историями Ю. Щекочихина. События в фильме поданы так, что его молодые герои как бы и ни при

чем. В том, что с ними происходит, виноваты все, кроме них. Посмотрите на родителей Веры, на окружающих, на интерьеры, на панораму города... Какой может быть выход у молодых из этого убожества? Да никакого. Единственный свет в окошке — Эрос. Сексуальные игры. И по логике карти-

«Маленькая Вера».
Вера — Н. Негода

ны такой выход получает едва ли не высшее моральное оправдание. Но этот ход не столько обнажает реальную трагедию, сколько скрывает ее. А заключается она в том, что «взрослая» сексуальность вошла в жизнь молодежи в то время, когда этический критерий еще «не успел» образоваться. Отсюда — утрата нравственных ориентиров. Вернее — отсутствие их.

Е. Стишова. А как он вообще может образоваться в такой среде — нравственный критерий? Откуда? Вы посмотрите на этот страшный город — уродливые металлические конструкции, горы металлического мусора, уродливые пятиэтажки, уродливые обитатели, уродливые страсти... Это наоборотный мир, антимир.

Ю. Давыдов. Среда — средой, но есть человек, к ней несводимый. И свидетельство этой несводимости — нравственное чувство, которое в человеке просыпается рано или поздно... Если ему не покажется удобным жить, не имея нравственного чувства. Впрочем, и это — уже дело этического выбора. Хотя и несчастливого. Между тем логика «заевшей среды», господствующая в фильме (хотя, слава богу, не абсолютно), мешает постичь скрытый трагизм ситуации, обрисованной его авторами. Скрытый — в том смысле, что он не осознается его героями. Это — трагедия богооставленности гедонистического (в данном случае «эротического») человека. Трагедия, из которой нет иного выхода, кроме прорыва к нравственному абсолюту — раньше его называли Богом.

Е. Стишова. По-моему, мы нашли точку, в которой гнездится некое качество, очень существенное. И не только для данной картины. И для данной темы. Но в фильмах о молодых произошла кристаллизация этого качества. При разности художественного уровня я вижу в них два сходных параметра. Первый — искренность их авторов. Отмечаю эту черту в первую очередь, потому что искренность исповедания создает ауру доверия к той картине реальности, которая показывается и оценивается. Второй параметр — герои этих лент, «трудные», «неблагополучные», с «отклоняющимся поведением», представляются авторам прежде всего жертвами социальной среды. Мне и самой очень жалко этих ребят, будто я лично перед ними виновата. Далеко не каждый взрослый может противостоять коллективному эгоизму и равнодушию, бездушию общества. А детям, подросткам каково? Ощущение такое, будто авторы фильмов (как правило, тоже молодые люди) подсознательно, а то и сознательно избывают комплекс ви-

ны общества перед поколением, которое называют потерянным. Вот одна из причин романтизации и даже идеализации «неформалов» в некоторых картинах, в частности, в фильме «Меня зовут Арлекино». Художники захвачены порывом понять неправого, и я лично этот порыв приветствую. После стольких лет фактического бесправия молодежь должна быть реабилитирована.

Одним словом, с тех пор, как вышел фильм «Легко ли быть молодым?», где один из героев очень проникновенно говорит с экрана в зал: «Но мы же ваши дети!» — общество остро почувствовало себя виноватым...

Ю. Давыдов. Совершенно верно! У нас моментально проснулся комплекс неполноценности, который, конечно же, уместен — слишком много у нас и гордыни, и способов самооправдания, но нельзя дать этому комплексу неполноценности лишить нас способности размышлять. А то мы уже перестаем размышлять и начинаем каяться. Даже в тех грехах, какие не совершали. В отношении молодежи это по меньшей мере непедагогично: наше избыточное раскаяние утверждает ее в ложном чувстве своей абсолютной правоты.

Если произвести разделение по принципу: с одной стороны, резоны молодежи, с другой — резоны старшего поколения, правды не будет ни на той, ни на другой стороне. Дело в том, что в этом споре есть некий третейский судья — сама истина. Определенные нравственные абсолюты.

Е. Стишова. Помните, Ибсен писал: «Юность — это возмездие...»

Ю. Давыдов. Возмездие — да. Но ведь в том, что мы называем возмездием, вовсе не все справедливо и оправдано. Мы говорим теперь о Сталине — бич божий! Возмездие за целый ряд ошибок, совершенных еще до того, как этот чудовищный тиран пришел к власти. Но ведь, даже рассматривая эту фигуру как орудие возмездия, мы не можем вывести ее из-под суда совести! Это совсем разные вещи — смысл возмездия и его орудие, к тому же не знающее о том, орудием чего оно является, и преследующее одни лишь своекорыстные цели.

Юность не всегда права, как не всегда право и взрослое поколение: правота выясняется лишь в свете нравственного абсолюта, абсолютного различия добра и зла. В этом случае «спор поколений» предстанет значительно более сложным, но и смысл его раскроется во всей полноте.

Е. Стишова. Нравственный абсолют утерян одними и не нащупан другими. Поэтому и спор поколений очень часто выглядит на экране беспочвенным. И в «Маленькой Вере» тоже.

Ю. Давыдов. Вся беда в том, что теперь даже нравственность мы склонны трактовать как понятие временно́е или, как любят говорить истматчики и структуралисты, «исторически относительное»: у одного поколения, сформировавшегося вчера, «своя нравственность», у нынешнего, «современного»,— своя. Как говорил горьковский Лука, «ни одна блоха — не плоха: все — черненькие и все — прыгают...» У каждого свое право и своя мораль. А коли здесь все оказывается относительным, приходится искать иные — внеморальные — критерии оценкам морали. Тогда начинают рассуждать так: кто более прав сегодня — те, «кому принадлежит будущее», или те, кому предстоит уйти, очистив место для будущего? Конечно же, первые! Следовательно, молодежь вместе с ее нынешними правами и «сексуальными обычаями» (излюбленное словосочетание сексологов). И все это потому, что мы склонны исторически преходящие представления, сформированные условиями, в каких мы обитаем, отождествлять с нравственными абсолютами. С высшими критериями, которыми мы должны проверять временные — и временны́е— нравственные представления.

Е. Стишова. Пока вы говорили, я думала: откуда все это идет? Да от тотального неверия в личность, в ее

самоценность, в ее нравственную силу, наконец! Вот плоды тотального коллективизма!

Ю. Давыдов. Полностью с вами согласен! А почему мы не верим в силу личности, почему вынуждены постоянно апеллировать к среде, «которая заедает»? Да потому, что человек существует как личность и может противостоять среде, если он опирается на какой-то внутренний принцип, который он может противопоставить. Иначе среда должна не только «заесть», но и «слепить» человека по своему образу и подобию. Что это за принцип? Это и есть все тот же нравственный абсолют, вокруг которого мы все время с вами крутимся. И не случайно. Ведь только он дает незыблемую «систему координат» (способ различения добра и зла), опираясь на каковую мы как бы «изымаем» себя из «среды» с ее непременной «текучкой». И получаем возможность трезво взглянуть как на самих себя, так и на среду, нас формирующую: оценить как себя, так и свое окружение.

Между тем наши бравые «научные атеисты» немало потрудились над тем, чтобы под видом борьбы с религией «ликвидировать как класс» нравственные абсолюты. И не следует ли отвести им законное место среди тех, кто подготовил трагедию, какую мы сейчас обсуждаем? Трагедию, связанную именно с тем, что человек и впрямь уверовал в свою полнейшую детерминированность социальными условиями, а потому утратил способность ориентироваться в них: одичал в социальных джунглях.

Люди «одного измерения»?

Е. Стишова. В контексте сказанного уместно напомнить, что фильм не случайно называется «Маленькая Вера». На мой взгляд, проблема веры и безверия — ключевая проблема всей нашей культуры последнего времени. Видимо, авторы картины разделяют эту точку зрения.

Название, правда, приблизительное. У героев фильма вообще отсутствует «орган» веры. Веры у них нет никакой. Так что эпитет «маленькая» — неточный, палиативный. И все-таки высекается ассоциация, относящая нас к знаменитой евангельской строке: «По вере вашей и будет вам...»

Ю. Давыдов. Вы правы и в этом. Но имея в виду название фильма, можно вспомнить слова немецкого философа Мартина Хайдеггера: не мы говорим языком, а язык говорит нами. Здесь как раз тот случай. Глубинный смысл, сопряженный со словом «вера», всплывает на поверхность по ходу фильма и начинает говорить «свое» уже за его авторов. Иногда в полном противоречии с тем, что пытались сказать они сами. Действительно, титры фильма оформлены прописными буквами в одну строчку. Но есть ли в самом фильме, в его образной структуре прорыв от конкретного имени «Вера» в трансцендентное содержание понятия «вера»? Мне кажется, нет. Картина целиком замкнулась на посюстороннем, взятом на уровне осязания. И глубинный смысл развертывающейся перед нами трагедии заключается именно в том, что Бог (нравственный абсолют) присутствует здесь именно своим отсутствием...

Е. Стишова. Отлично сформулировано!

Ю. Давыдов. ...как смутное ощущение невозможности по-человечески устроить без него свою жизнь, преследующее, как тень, как молчаливый укор, все действия и поступки героев фильма.

Любой экстаз — алкогольный или сексуальный — сопровождается похмельным «а что потом?». Мысль, от которой тщетно пытаются спастись в новых и новых «экстазах». Молодым героям фильма кажется, что в отличие от алкогольного «экстаза», которому так привержено в фильме «поколение отцов» (вспомним отца Веры), «запой» сексуальный не сопровождается тоскливо-

похмельным «а что потом?». Но драматические события фильма не оставляют его героям и этой иллюзии: маленькая вера не спасает. Нужна большая. Вот почему я считаю, что имманентная замкнутость картины на поверхностно-осязательном — это вовсе не ее минус. Наоборот, именно это сообщает фильму достоинство документа — документального свидетельства определенного типа сознания. Я склонен воспринимать это качество как симптом, очень много говорящий — мне, по крайней мере. Речь идет о самоощущении поколения, которому не хватает воздуха. Не хватает другого — собственно человеческого измерения: измерения идеального. Не сознавая смысл этой фатальной замкнутости, молодое поколение тем не менее переживает ее как тяжелый недуг. Это поколение людей «одного измерения», о которых говорил еще философ и социолог Герберт Маркузе. Однако в отличие от него, считавшего причиной этого социального недуга утрату веры в Будущее, я полагаю, что причина глубже. Она — в отсутствии веры в наличие идеального измерения человеческого существования вообще.

Но такого рода имманентизм, на мой взгляд, характеризует сознание не только персонажей фильма, но и его авторов. Они тоже замкнуты в измерении осязательно-материального, во всяком случае, не видят выхода из него. Только в эротической (а точнее — сексуальной) сцене мелькает что-то «нездешнее», какой-то намек если не на выход, то хотя бы на «отстранение» от окружающей «бытовухи». Хотя тут же обнаруживается вся его эфемерность. К слову — это как раз тот случай, когда эротическая сцена выполняет смысловую функцию в фильме. Без нее он проиграл бы именно в аспекте содержательном, осталось бы непонятным нечто существенное: нынешняя «цена» эротической страсти.

И вот тут — парадокс. И не только героев фильма, но и его самого. По мере того как любовь становится у нас все более и более свободной, происходит девальвация секса, девальвация эротики. Этот прискорбный факт демонстрирует и обсуждаемый нами фильм. А факт этот вступает в противоречие с идеей авторов фильма, предлагающих нам физиологически толкуемый Эрос (Венеру площадную в отличие от Венеры небесной, как сказали бы древние) как нечто вроде пути к душевному единству двух, выражаясь языком сексологов, «сексуальных партнеров».

Между тем попытки привести к душевному (не говоря уже о нравственно-духовном) единству нынешних «сексуальных партнеров» представляются весьма сомнительными в силу еще одного важного обстоятельства. Окончательное формирование душевно-нравственной сферы происходит на путях сублимации только еще возникающего эротического влечения, не получающего физиологического удовлетворения. Здесь-то и образуется то напряжение, которое ведет к идеализации эротики, приобщению ее к идеальному — нравственному — измерению человеческого существования. Здесь возникает образ Венеры небесной, которым поверяется Венера площадная.

Когда в детстве и отрочестве между «хочу» и «получаю» нет никакого разрыва, никакого напряжения, а дух — прежде всего напряжение, отсутствие «привычки» к такому напряжению приводит к некоему параличу воли, с одной стороны, а с другой — к тому, что можно было бы назвать «недержанием влечений». Ребенок, а потом уже и молодой человек не может вынести ситуации, в которой он чего-то не получает, не выдерживает напряжения души, воли, духа.

Е. Стишова. «Рай немедленно!»

Ю. Давыдов. Вот-вот. Духовное, волевое, этическое отношение к вещи не сформировалось, а «акт обладания» уже состоялся. У ребенка еще не успело выработаться культивированное человеческое желание, а

современная цивилизация, обстановка большого, а теперь уже и небольшого (как видно из обсуждаемого фильма) города позволяют пренебречь дистанцией между желанием и его удовлетворением. А вместе с тем исчезает и «место», где формируются идеалы — идеальное измерение человеческого существования.

Е. Стишова. Но это явление — тоже проекция социальных условий. Когда социум никак не защищает своих граждан, родители пытаются — сознательно или рефлекторно — восполнить дефицит социальной защиты. А в понятие социальной защиты для человека определенной культуры входит прежде всего материальный фактор. Ребенка «защищают» джинсами, модным тряпьем, доступностью дефицита, легкостью обладания престижными предметами, проникновения в престижные социальные институты, в вузы. Это хорошо показано Вячеславом Сорокиным в «Соблазне».

Ю. Давыдов. Но это уже другой вопрос. Это не вопрос формирования механизма переживания «дискомфорта», трудностей, боли, формирования нравственного напряжения.

Е. Стишова. А вы полагаете, что механизм образования боли и нравственного напряжения можно сформировать, стоит только не потакать ребенку в его желаниях? В обществе, где нравственные абсолюты не работают, а если работают, то на таких микроуровнях, к которым мало кто причастен, такие игры опасны. Напомню вам описанную писателем Азаровым историю старшеклассника, сына уборщицы. Он покончил с собой, не выдержав унижения бедностью. Мать не могла купить ему джинсы за 150 рублей, а весь класс исповедовал мораль «джинсового превосходства». Если бы мать догадалась, что для сына это вопрос жизни и смерти, она разбилась бы в лепешку, а джинсы купила бы. Но у той несчастной матери были, наверное, другие ценности, она попросту не могла понять сына.

Вот вам реакция человека со слабым типом нервной деятельности на непреодолимый разрыв между «хочу» и «получаю». Юноша с сильным типом нервной деятельности в аналогичной ситуации, наверное, ожесточится, возненавидит всех, особенно обладателей джинсов. Таких парней я видела в документальном фильме Казанской студии «А у вас во дворе». Это страшно.

В чем трагедийность фильма?

Ю. Давыдов. Для меня это устарелый ход мысли, исчерпавшей свои возможности и зашедшей в тупик фатализма, в данном случае — социологического. Я по-прежнему настаиваю, что не в социальности дело, а в людях — ее носителях. Ибо что такое «социальность» («социальная среда»)? Это совокупность наших с вами отношений друг к другу по поводу вещей. Вещи здесь только повод, а то, будут ли эти отношения более человечными или менее человечными, зависит от нас с вами. В этом смысле каждый из нас не только пассивный продукт среды, но и ее контрагент, соперник, выбирающий себя в разных ситуациях и ответственный за то, каким он себя выбрал. Социальность не кодирует нас до конца хотя бы потому, что человек шире нее, точнее — универсальнее. В нем открываются «две бездны», о которых говорил Достоевский, — вверх и вниз, и ни одна из них не исчерпывается социальностью. Потому-то и обладаем мы свободой выбора, свободой воли. А если бы не обладали ею, то о какой перестройке общественных отношений можно было бы говорить! Уже тот факт, что мы сопротивляемся существующей рутине, свидетельствует о нашей свободе, о нашей нередуцированности к среде.

Е. Стишова. Это вы не редуцированы, а Вера редуцирована. И ее родители тоже редуцированы. Об этом фильм — о людях, тождественных обстоятельствам, среде.

Ю. Давыдов Вот это и есть трагедия! И, что самое интересное, фильм засвидетельствовал это независимо от установки его авторов. Повинны в этом оба поколения — и молодое, и старое. Я не согласен с идеей фильма «Легко ли быть молодым?» в одном пункте — там, где с младшего поколения полностью снимается всякая ответственность за его образ жизни, то есть снимается вопрос о нравственном измерении его жизни. Это — предрассудок, доставшийся нам от идеологии, выражающей тоталитарные притязания государства и общества, которые исключали индивидуальную свободу. Но ведь и этим притязаниям противостояла свободная личность, опирающаяся на нравственный абсолют, который подсказывал душе нечто несводимое к «тотальности социума» («среды»). Тем большие перспективы открываются перед демократической личностью сегодня, в эпоху перестройки. И только ее способность дистанцироваться от тотальных притязаний социума, самостоятельно оценивая его в категориях добра и зла, может гарантировать нас от реализации замятинских или оруэлловских антиутопий.

Е. Стишова. Но ведь для того чтобы нравственный абсолют стал формирующей духовной силой для каждого и для всех, надо общество устроить на иных началах. Возвратить нравственные абсолюты. К тому же разве духовная сфера, духовное состояние индивида и его социальный статус не взаимосвязаны?

Ю. Давыдов. Духовное состояние индивидов и их социальный статус прочно связаны лишь на уровне массового сознания, где господствует «эффект стаи», а не на уровне индивидуально-личностного.

Е. Стишова. Наконец-то! Наконец добрались до конкретики фильма, сошли с небес на землю. В том-то и дело, что перед нами — типичные люди стаи. Не личности. Не индивидуальности. И сознание их — это редуцированное массовидное сознание, которому бесполезно предъявлять нравственный счет. С равным успехом его можно предъявить инфузории.

Ю. Давыдов. Современная молодежь в массе своей рано приобщается к взрослым привилегиям, за которые предшествующие поколения расплачивались одновременным переходом во взрослую жизнь: в обмен на эти привилегии подросток получал взрослые обязанности. А теперь, когда он, опираясь на свою «стаю», захватывает привилегии взрослых «явочным порядком», не беря на себя никаких обязанностей, у него нет стимула становиться взрослым. Дальше ему не светит никакое расширение прав. Карманных денег у него часто больше, чем у его отца, получающего зарплату (вспомним о долларах, которые мать нашла в сумочке у Веры). Верина мать проявляет не только житейскую мудрость, но, если хотите, и социологическое воображение, когда говорит о дочери: «Да она поэтому курить начала, чтоб все видели, какая она свободная. Делайте с ней, что хотите». Словом, подросток — аристократическое сословие в своей семье, какой бы степени обеспеченности семья ни была.

Чем раньше приобщается подросток к привилегиям взрослых (Вера «приобщилась» в 7-м классе, когда стала курить, а в 8-м сошлась со своим учителем физики; хотя, по нынешним временам, это еще не самый ранний предел «экспроприации» подростками взрослых привилегий), тем дольше он хочет оставаться подростком. И в определенный период он неизбежно становится инфантилом: взрослым человеком, живущим жизнью ни за что не отвечающего подростка.

Не отсюда ли жутко горестная, безысходно-унылая интонация в разговоре героини фильма и ее подруги о том, что́ их ждет в будущем? Не отсюда ли желание длить это промежуточное состояние между детством и взрослостью до бесконечности?

Но если это действительно так, то не обнаруживаем ли мы в фильме весьма существенное противоречие, наносящее ущерб стремлению его авторов быть мужественными и бескомпромиссными свидетелями изображаемой ими реальности? Я имею в виду тему «любви», возникающую — невесть откуда — на фоне ни к чему не обязывающих сексуальных игр. Почему, по какой причине Вера, не верящая ни в бога, ни в черта и явно прошедшая на сексуальном поприще огни, воды и медные трубы, заговорила о любви? Почему Сергей, который поначалу пытался «замять» вопрос Веры «Ты меня любишь?» иронически-двусмысленным «Естественно», вдруг решает на ней жениться? Откуда это неожиданное перекрещивание двух непересекающихся параллельных — рано начавшихся сексуальных игр, с неизбежностью ведущих к полной девальвации эроса (не говоря уже о браке), с одной стороны, и любви-жалости, нравственно-просветительной любви, открывающей путь к браку, с другой? Если авторы фильма хотели нам доказать, что здесь — «тайна», то в структуре изображаемой реальности это явно отдает фальшью. Даже поножовщина, которой отмечена начинающаяся «семейная жизнь» маленькой Веры и Сергея (этого «тигра», в котором, по словам ее брата, «бьется сексуальный пульс общаги»), даже попытка самоубийства Веры и смерть ее отца не сделают отношения Веры и Сергея более осмысленными и серьезными. Ничто не убеждает нас в том, что показанные нам «любовь и брак» не рассыплются в прах точно так же, как рассыпаются на наших глазах сотни тысяч случайных «любовей» и «браков», обнаружив свою эфемерность. И не бросит ли Сергей Веру через неделю максимум — пусть не после регистрации брака, а после того, как пройдет шок от попытки самоубийства и смерти ее отца? Насчет этого нет никаких гарантий.

Материал, избранный авторами фильма, слишком яростно сопротивляется навязываемой ему и неизвестно откуда возникшей «нравственной идее», чтобы зритель мог испытать этически очищающий катарсис. «Модель» этого фильма не возвышается над прозаическим «бывает и так».

Е. Стишова. Здесь я с вами решительно не согласна. По-моему, вы стали жертвой собственного ригоризма. «Маленькая Вера» вам нравится, когда совпадает с вашей теоретической концепцией. А если не совпадает, вы тут же отказываете ей в правдивости. Давайте все-таки судить о картине по ее закону, тем более что она имеет таковой — случай, нечастый по нынешним временам.

Решение Сергея жениться на Вере представляется вам фальшью, выдумкой. Почему же? Это розыгрыш — только и всего. Даром, что ли, жених приходит на смотрины в пляжных штанах-бермудах? И за накрытым столом продолжает клоунаду? И откровенно выражает обеспокоенность Вериной беременностью, слава богу, мнимой?

Вы упрекаете авторов в эмпиризме. А на мой вкус, их эмпиризм посильнее иных фундаментальных концепций. Чтобы увидеть и показать *таких* персонажей и среду их обитания, надо не только досконально знать то и другое — надо много и глубоко размышлять. Все, что вы только что сказали про вероятный исход отношений героев, верно. Но с существенной поправкой: авторам он так же ясен, как нам с вами. Они вовсе не романтизируют любовную пару. Напротив, все время идет откровенное снижение персонажей. Посмотрите хотя бы, как причесана и одета Вера: это же чучело гороховое!

Ю. Давыдов. Это наше с вами восприятие. Покажи нам с вами панка, и мы скажем, что это чучело гороховое, а покажи его друзьям, они скажут: что надо! Кстати, мне очень понравилось начало фильма — точно показана среда, в которой

герои чувствуют себя комфортно: танцплощадка, какие-то дерущиеся парни, милиция с собаками... Судя по всему, обычная атмосфера для всех, кто «внутри» фильма. И в этой среде Вера своим видом, поведением не вызовет никакого осуждения.

Е. Стишова. Я вижу все-таки в таком изображении героини, в такой ее характеристике авторский замысел.

Ю. Давыдов. Это опять же тема среды, которая заела. Это все та же попытка лишний раз подчеркнуть, насколько «виновата» среда и, значит, невинна Вера. И чем меньше у нее «культурного пространства» для свободного проявления воли, тем меньше у нас, зрителей, возможности для этической оценки девочки и всей ситуации, возникшей, между прочим, не без ее активного участия. Во всяком случае, никакого нравственного счета молодому поколению предъявить «в пространстве» этого фильма невозможно. А попытка самоубийства — это демонстрация тезиса: «До чего нас довели эти «предки».

Е. Стишова. Но попытка самоубийства и является первым свободным жестом. Ведь это даже образно закодировано: когда мать плотоядно поглощает арбуз, вынимая столовой ложкой красную мякоть, она как будто поедает плоть, а за этим Вера глотает таблетки, запивая их разведенным спиртом. А, может, она «невменяема»? Именно так. Это порода невменяемых. То ли они имморальны, то ли доморальны, эти люди, но предъявлять им этический счет, по-моему, пустое дело. Задача фильма показать: до какой степени расчеловечивания может дойти многажды воспетый «простой человек», рабочая косточка, опора страны. Показать и заставить нас пережить шок. Чего авторы и добились.

Иной случай — Сергей. Он единственный из всех оценивает — в меру своих представлений — ситуацию и персонажей...

Ю. Давыдов. ...оценивает всех, кроме себя. И это опять-таки делает фильм ущербным, отрезая путь к нравственным самооценкам молодого поколения. Но это тоже документальное свидетельство: готовность целого поколения осуждать всех, кроме самого себя...

Е. Стишова. Возвращение Сергея в дом человека, который его едва не убил, в дом, который он ненавидит,— этот драматургический ход кажется мне натяжкой, хотя я как будто бы понимаю, какая мысль им иллюстрируется.

Ю. Давыдов. В финале многое кажется нелогичным. Образ Сережи двоится. Мне так и не стала понятной его этическая позиция. Изначально задано, что он находится на какой-то дистанции, смотрит на происходящее с какой-то «особой позиции». Но что это за позиция? И кто ему дал право на эту позицию? Не экспроприировал ли он ее точно так же, как экспроприировал все иные привилегии взрослых, не взяв при этом на себя никаких обязательств?Критика без самокритики. Обвинение без самообвинения. Конечно, сам факт возвращения Сергея в дом, где его чуть не убили, пырнув ножом, можно было бы понять как первый шаг по пути признания им того, что и он не имеет алиби, и он не невинен. Но авторы фильма оставляют нас в полной неопределенности относительно истинных мотивов его бегства из больницы. На вопрос Веры: «Чего ты вернулся?» — он отвечает: «Страшно стало». Но страшно за кого — за себя, за Веру или за всю свою жизнь вообще — этого мы так и не узнаем.

Е. Стишова. В финале дистанция между Сергеем и семьей Веры уже снята совершенно...

Ю. Давыдов. Да. Но в ходе всего действия мы все время ее ощущаем. Однако что дает Сергею на нее право, кроме того, что он заканчивает институт, а его родители в загранкомандировке — «в братской Монголии»? А ведь и это опять-таки не этическая дистанция, а социальная, и права на «более вы-

сокую» — оценочную — позицию она не дает. Так откуда она, что́ ее питает, кроме сознания победителя девичьих сердец, которые сегодня так легко победить, ибо они заранее готовы сдаться на милость очередного «сексуального партнера»? Не вполне понятны и «превращения» Сергея из сексуально озабоченного молодого человека в «разоблачителя» мещанской семейной стихии, окружающей Веру. Ведь совсем не понятно, почему сам-то он — не мещанин? Здесь вполне уместно евангельское: «Не судите, да не судимы будете».

Е. Стишова. Просто у него завышенная самооценка...

Ю. Давыдов. Если только это, то я не вижу никакой трагедии. Завышенная самооценка героя — это скорее повод для комедии.

Е. Стишова. У Сергея и нет никакой трагедии.

Ю. Давыдов. Вопрос не в том, переживает ли кто из героев свою ситуацию как трагическую. Трагедия внутри фильма «Маленькая Вера» складывается как раз из того, что его персонажи не чувствуют трагизма своей ситуации — богооставленности, жизни во мгле, не освещаемой звездами абсолютов. Я имею в виду объективный контекст всего фильма. Тем менее логичным в нем оказывается возвращение Сергея. Оно заставляет вспомнить еврипидовского «бога из машины». Мне показалось, что в конце фильм вообще очень сильно сбивается на мелодраму. Причем без учета ее законов, которые предполагают очень четкие нравственные параметры — как самого произведения, так и воспринимающей публики. Но, быть может, в этом тяготении к «этически нейтральной» мелодраме и заключается основная особенность жанра фильма?

Загадка возвращения Сергея

Е. Стишова. Я думаю, Сергей нужен и для того, чтобы показать, что есть ступенька еще ниже той, на которой находится Верина семья. Ведь он глубоко циничен, даже больше, чем Верин брат, которого авторы совсем не случайно сделали врачом — едкая ирония! Опять-таки: «Врачу! Исцелися сам».

Ю. Давыдов. Тем более парадоксально возвращение Сергея. Оно выглядит едва ли не как религиозное обращение, прямо-таки как отдача себя на новое заклание. И объяснить этот парадокс можно разве что чувством жалости к себе молодого поколения, которой вдруг дали волю авторы фильма. Сергей в заключительной части фильма явно «тянет» на роль символа молодого поколения, вынужденного возвращаться туда, где ему однажды пришлось пережить смертельную опасность: ведь он не знает, что отец Веры, покушавшийся на его жизнь в хмельной ярости, умрет, вновь сняв таким образом «вопрос о вине». Но ведь даже жалость по поводу «без вины виноватого поколения» предполагает выход за пределы «этически нейтрального» мира, верующего только в «осязаемое». Чувство «несправедливой обиды», нанесенной молодому поколению, взывает к справедливости, то есть предполагает нравственное измерение, — а это ведь то, без чего пытались обойтись и Вера, и Сергей. Так что им всегда можно ответить: «Ты этого хотел, Жорж Данден!»

Е. Стишова. А возможен ли выход «за пределы» в рамках этого материала? И нужен ли этически? Пользуясь термином М. Бахтина, можно сказать, что авторы эстетически не любят своих героев. Вспомним интерьеры, экстерьеры, пейзажи — это же субстрат безобразного! Я не знаю другого современного фильма, где эстетика безобразного была бы выражена так последовательно. Мне давно кажется, что нынешняя реальность породила новое искусство — искусство без катарсиса. Финальная попытка катарсиса в «Маленькой Вере» выглядит фальшью. В этом мире, в этой среде

нет места высоким чувствам и высоким порывам. Здесь смерть так же унижена, как жизнь и любовь. Отец умирает на кухне, жена и дети не слышат его слабых призывов. Жена спит. Сын уехал домой, в Москву, подальше от этого ада, а Вера скорчилась на диване неправдоподобно маленькой кучкой тряпья.

Ю. Давыдов. Ваш тезис можно обсудить, но ситуация, связанная с возвращением Сергея, не работает на концепцию фильма. Она взрывает логику «заедающей среды», освобождающей от ответственности «заеденных» ею, которая господствовала в фильме, рождая итоговое ощущение эклектики.

Е. Стишова. В прошлом году во ВНИИ киноискусства на обсуждении молодежных фильмов выступал критик В. Листов, который напомнил, что в истории нашей культуры есть такое понятие — «русские мальчики». И обратился к аудитории с вопросом: неужели художникам не интересно, где эта генетическая ветвь, что тянется от мальчиков Достоевского к Леве Федотову из «Соло трубы»? Погибла ли она? Или, может быть, пережила мутацию? А вдруг она жива?

Ю. Давыдов. Я скажу вам, почему она погибла.

Е. Стишова. Вы считаете, что она все-таки погибла?

Ю. Давыдов. Да. Но не только потому, что современных кинематографистов интересует иной человеческий материал. Она погибла еще и потому, что над сознанием создателей подобных фильмов тяготеет ложное представление о «невменяемости» — моральной, нравственной, — их молодых героев, представление, на заднем плане которого неизменно скрывается идея фатальной обусловленности человека «средой». Сегодня эта идея, так долго импонировавшая нам своей «иррелигиозностью» и «научным реализмом», разоблачает себя как ложная и безнравственная, наглухо замыкающая человека в рамках «исторически обусловленного» здесь-и-теперь. Человек оказывается начисто лишенным «второго» — нравственного, т. е. метафизического (находящегося за пределами «физики» наших осязаний) — измерения, а следовательно, и возможности задаваться теми вопросами, которыми во времена Достоевского болели «русские мальчики». Ведь чтобы задаваться этими «проклятыми вопросами», как назвал их Шиллер, нужно верить, что реальность, с которой мы имеем дело, не исчерпывается теми «данными», какие мы получаем, испытывая ее на ощупь. Вспомним К. Симонова: «А мир на ощупь узнают слепые». В особенности, добавим мы от себя, если они слепы именно в этическом смысле, не ведают о существовании нравственной реальности. Как же спорить о том, в реальность чего мы не верим — и не хотим верить!

Авторов обсуждаемого нами фильма роднит с его героями отсутствие того органа, с помощью какого постигается «метафизическая реальность», которая «русским мальчикам» представлялась гораздо более содержательной и значимой, чем «осязаемая», воспринимаемая «на ощупь». Наверное, потому авторы фильма не задумались над его единственным вопросом, таящим в себе метафизические потенции, вольно или невольно затушевав его, вместо того чтобы обнажить и артикулировать: почему все-таки вернулся Сергей. Понять смысл этого вопроса, возникающего в вопиющем противоречии со всей прежней логикой «сексуальной озабоченности», господствовавшей в фильме, можно бы лишь вернувшись в русло традиции нравственной философии, развитой Достоевским и Толстым. Тогда многое в поведении героев фильма, то, что у одних зрителей должно вызвать поистине безумный экстаз, а других заставит беспомощно и безнадежно развести руками, могло бы получить вполне разумное объяснение.

Согласно исходному принципу этой нравственной философии, у каждого,

даже «самого последнего» из людей живет в душе тоска по «второму» — нравственному — измерению реальности, хотя смысл этой тоски может оставаться закрытым от него самого. А между тем в силу концепции, по которой возможен человек, целиком редуцируемый к социуму, именно ее-то, этой тоски, мы и не почувствовали в фильме. И в этом его одномерность, оказавшаяся общей как для авторов, так и для персонажей. Быть может, такая установка и не вполне тождественна отрефлектированному мировоззрению авторов. Но на нерефлектированном уровне, на уровне мироощущения (а он-то как раз и решает в искусстве), она сыграла свою роковую роль. Потому и невозможным оказался прорыв героев фильма во «второе» — этическое — измерение. Вот почему в конечном счете — вопреки отступлениям от его социо-логики — в фильме торжествует вульгарная социология, полностью редуцирующая человека к социуму.

Е. Стишова. Все-таки поразительно, как после Тарковского заветы русской культуры в нашем кино испарились едва ли не начисто. Любопытно, что грузинское кино ближе к этим заветам, чем русское. Помните, у Д. С. Лихачева: человеческая личность в русской литературе эмансипировалась в гуньке кабацкой, на последней ступени падения...

Ю. Давыдов. Но в этом — в уходе от заветов русской культуры — есть некая закономерность. Это расплата за мировоззрение того поколения, которое нам так ярко показали в этом фильме. Получается, что авторы как бы заразились этим имманистическим мировоззрением и не смогли выйти за его пределы. Именно поэтому фильм оказался интересным не только субъективно — с точки зрения того, что хотели показать и действительно показали нам его авторы. Но и объективно — в аспекте того, что они не смогли показать, причем эта неспособность получила достоинство документа: свидетельства об определенном типе сознания, в логическом кругу которого оказались создатели фильма. Конечно, для того, чтобы адекватно раскрыть мироощущение своих героев, нужно как-то «причаститься» ему, «заразиться» им. Но здесь встает уже новая проблема — проблема аристотелевой меры, вопрос о том, до какой степени я могу приобщиться сознанию моих героев, чтобы не утратить при этом свою творческую свободу. Эта проблема заслуживает особого обсуждения.

Беседу записал А. Киселев

«Маленькая Вера».
Вера — Н. Негода

Разборы и размышления

Фильм «Диалоги» получил широкую огласку, вызвал оценки очень разноречивые. Некоторая влиятельная часть композиторской общественности ленту не приняла, о чем свидетельствует статья Карэна Хачатуряна «По высокому счету» («Советская культура», 1987, 4 июля). На обсуждении фильма в Союзе кинематографистов говорилось, что существует даже письмо в высокие инстанции, осуждающее фильм и подписанное известными композиторами. Мы не знаем наверняка, так ли это. Хотелось бы думать, что уважаемые мастера не считают возможными подобные методы решения творческих споров.

Одновременно есть и иные мнения о картине, в частности, то, которое с экрана представляет поэт Андрей Вознесенский. Полярность соображений налицо, и, видимо, авторы фильма имели такую реакцию в виду: он словно бы провоцирует на спор, согласия и несогласия, конструктивные размышления и решительное неприятие. А коль скоро это так — точки зрения должны быть выражены публично. Мы и делаем это, печатая статью кинокритика Льва Карахана и реплику композитора Александра Флярковского.

Л. Карахан

Non-stop

На старых гравюрах, запечатлевших Петербург, поражает особая просторность расположения зданий. Тут еще можно распознать нецивилизованный ландшафт, который мановением властительной руки оказался заселен, расчерчен линиями улиц, увязан мостами, объят городскими укреплениями. Ни человеку, ни сооружениям не тесно в отведенных пределах. Пустоты незанятости кажется вполне достаточно и для того, чтобы великан прошелся, не затронув ни городского чина, ни городского благолепия.

Бывший особняк камергера двора и покровителя изящных искусств фон Дервиза откуда-то из этой первоначальной размеренной и нескученной жизни. Он же — место действия в документальном фильме «Диалоги», сюжет которого выводит на размышления о времени.

Авторы передают архитектурный колорит интерьера. Большая зала — миниатюрное подобие ослепительных растреллиевских дворцовых зал. Длинные стенные зеркала, отражая свет хрустальных люстр, заставляют искриться позолоту богатого убранства, делают легкими и невесомыми стеклянные входные двери, сообщают тепло колоннам, декорирующим глубокие ниши, а кариатидам, поддерживающим сложные лепные обрамления окон и дверей, живую телесность.

«Диалоги»
Сценарий и постановка *Н. Обуховича*. Оператор *Д. Масс*. Композитор *В. Чекасин*. Звукооператор *Л. Лернер*. Ленинградская студия документальных фильмов, 1987.

Оживает и изящная лепная фигурка летящего гения с лирой, словно лишь на мгновение застывшего на фоне большого портала над сценой.

Авторы обратят внимание на летящего гения почти в самом конце картины, ударно довершая столкновение места действия и самого действия, просторного старинного интерьера и шокирующей громоподобной, не оставляющей просветов поп-механической вакханалии джаза, рока, панк-карнавала, цирка, зоопарка и беготни по залу.

Контраст? Столкновение? Конечно. Но не ради чисто внешнего эффекта, который превращает сущности в подсобное средство. А ради выявления неожиданной парадоксальной логики — культурной преемственности двух отдаленных, но не оторванных друг от друга точек. Фильм «Диалоги» не дает развернутого анализа культурных связей, но материал для такого анализа в нем заложен.

Взять хотя бы тот же особняк на бывшей Галерной улице. Ведь не сразу приобрел он свой нынешний облик. И был момент, когда скупая, открытая пространству геометрия классицизма, заданная ему началом XIX века, сменилась в конце столетия буйством декора, в котором автор реконструкции архитектор Шрейдер стремился превзойти мастеров барокко; был момент, когда произошло уплотнение жизненной материи, уже не допускавшее линейного движения, заставлявшее лавировать, причудливо сплетая линии в густой орнамент.

Изысканный и капризный, возводящий витиеватость уже в прихоть, в блажь, русский модерн начала XX века (не случайно в английском варианте «либерти», то есть свободный, иллюзорно свободный в хитросплетении изгибов, сломов, кривых) не запечатлелся в архитектуре здания. Но время модерна отзывается в истории Большого зала, заполняя еще одно важное звено, казалось бы, в немыслимой культурной цепи, связующей гравюрный Петербург с поп-механическим водоворотом.

Во вступительном слове к фильму поэт А. Вознесенский упоминает Мейерхольда, работавшего на подмостках Большого зала, как предтечу новейшего авангарда. И действительно, именно на этой сцене, арендованной в ту пору «Домом интермедий», была им поставлена знаменитая пантомима «Шарф Коломбины».

Тогда, в самом начале столетия, хоть и «контрабандным» путем — то в домашнем спектакле «Поклонение кресту», то под псевдонимом доктор Дапертутто в «Доме интермедий»,— Мейерхольд опробовал возможности театрального своеволия, раскованной прихотливой сценической жизни, льющейся через край. Но все-таки ни широкие ступени, соединявшие сцену с залом, ни столики вместо кресел, вызывающих у идеолога «соборности» Вяч. Иванова зевоту, ни проход персонажей в прологе, ни дикий танец на балу у Коломбины и Арлекина, ни экзотический Арапчонок с прохладительными напитками, запомнившийся Ахматовой, не были пока прорывом в существование «поверх барьеров». Искомая свобода оборачивалась «либерти», новым изгибом, пусть даже самым головокружительным и рискованным, слезами обманутого Пьеро.

Плотность была предельной, но еще не беспредельной. В зале, где разыгрывался «Шарф Коломбины», еще сидели и рукоплескали непослушному воспитаннику школы переживания Станиславский и Немирович-Данченко — эти выходцы из культуры XIX века с ее ясной мерой вещей. Да и сам Мейерхольд пока естественным образом обуздывал в себе доктора Дапертутто (что значит — везде, повсюду), будучи постановщиком величественных спектаклей на императорских сценах.

Должно было пройти еще время, чтобы знаменитая стрела Невского проспекта окончательно превратилась в великолепный анахронизм, символ, абсолютно не соотносимый с реальностью современного города, его жизненным укладом, чтобы притертость и скученность вообще исключили из

обихода проемы, пустоты, отдушины и даже саму возможность классической прямой. Должно было пройти время, чтобы прямая стала знаком безличия, стертости, приметой исчезновения благоустроенной размеренности в ежедневном столпотворении, чтобы реальность перенасытилась.

И вот время минуло. И старый доктор Дапертутто, отягощенный бременем культурного совместительства в переходной, пограничной исторической ситуации, исчез. Переход завершился, границы рухнули — наступила эпоха тотальной цивилизации, всеохватывающей и непрерывной, обратившей даже заповедность в свое специфическое установление. Non-stop.

●

Сегодня потребны иная смелость, иной размах и, конечно, иной доктор Дапертутто. Дапертутто истинный, ибо уже безраздельно являющий собой демиурга вездесущности. Прежнему пасынку академической среды было бы просто не под силу эстетически овладеть столпотворением, непрерывностью, ситуацией эпохи non-stop. По нынешним временам экзотический Арапчонок с напитками просто затерялся бы в толпе.

Какой же выход? К ответу на этот вопрос собственно и подводит фильм «Диалоги».

Автор сценария и режиссер картины Н. Обухович ни на чем не настаивает. Он лишь показывает, кажется, полностью доверяясь мастерству оператора Д. Масса.

В центре происходящего — его организаторы и вдохновители, новые Дапертутто: знаменитый джазовый саксофонист В. Чекасин (он же автор общей джазовой композиции фильма) и С. Курехин — создатель своеобразного музыкального театра «Популярная механика», одно из представлений которого стало основой кинематографического действия в «Диалогах».

Происходящее подобно нескончаемому всеохватывающему движению, и если что-то еще не вошло в эту длительность, то, кажется, лишь по недоразумению, ибо в принципе она абсолютно открыта всему многообразию — от «а» до «я» — и тяготеет не к завершению ряда, а к проявлению бесконечной возможности сплетения, скрещения, столкновения элементов. При этом материя не теряет эстетической членораздельности, структурности и не становится аморфным нагромождением, какой бы из элементов движения мы ни взяли.

Джаз остается джазом, рок — роком, цирк с его иллюзионными эффектами и включенными в людские игры животными — цирком, свои непременные достоинства и у звукоподражания, и у какофонии — грохочущей по сцене водосточной трубы, и у карнавального шествия, соединившего парад мод с пластической импровизацией, смешение не ведет в данном случае к обезличиванию, взаиморазрушению видов, но к возможному лишь при сугубой их индивидуализации выходу за пределы однородности, к сквозному культурному ходу. Наращивание элементов соответственно не глушит, а лишь отчетливее проявляет тенденцию — сквозной ход. И в общем-то к тем подразделениям поп-механики, которые остались за кадром,— таким, скажем, как «скотный двор» (гуси, куры, козы, блуждающие по сцене), как «индусы», как изогруппа (художники, создающие импровизированное живописное полотно на заднике сцены), наконец, стадо слонов, которых Курехин, говорят, с удовольствием ввел бы в действие, если бы позволило помещение, можно прибавить и много разного другого — театр, кино, различные пограничные социально-эстетические формы, вроде уже имеющегося у Курехина хора пенсионеров и т. д. и т. п. Можно допустить и подключение к действию академического искусства — будь то искусство музыкальное, пластическое или изобразительное. Ведь происходящее на сцене не имеет однозначных решений и обнаруживает склонность не только к сниже-

нию, пародии и профанации, но и к утверждению, патетике. Более того, сейчас, будучи по преимуществу импровизационным, спонтанным, чисто демократическим,— искусство сквозного хода таит в себе потенцию высокой канонизации, возвышения к сложной понятийности, возможность еще только вызревающего искусства.

В самом деле, разве не к этому все шло, когда одно за другим, словно по какому-то высшему сговору, внутри каждого эстетического рода стали появляться поливидовые образования: коллаж в изобразительном искусстве, фильмы — «слоеные пироги», фьюжн — в музыке, полистилистика и мовизм — в литературе, аттракционный, легко смешивающий переживание с представлением театр. Вряд ли здесь можно говорить о случайном совпадении разнонаправленных поисков. Очевидно возникновение глобального процесса, всеобъемлющей «тектонической» подвижки в культуре. И сегодня этот процесс, эта подвижка выходят к своему оптимуму — к полиродовой эстетике, к сквозному культурному ходу. Не об этом ли как раз и свидетельствуют произведения поп-механики — первые обретения нового эстетического синтеза? Произведения, обладающие необычной природой: объективно ограниченные и в пространстве, и во времени, наделенные композиционно осмысленным вступлением и финалом, они в то же время оставляют ощущение беспрерывно распространяющейся действенности, будто произведение не способно удержаться в своих собственных пределах и являет нам не конкретную художественную данность, а неуловимую в своих пределах и неисчислимую в возможностях общекультурную парадигму времени.

●

Фильм Обуховича занимает особое место в документалистике, которая сегодня все чаще обращается к современной молодежной культуре и, в частности, к музыкальным ее эталонам.

В таких картинах, как «Легко ли быть молодым?», «Рок», «...И другие», отчетливо выражена авторская установка на социальный анализ молодежного движения и опознание молодежных ценностей, среди которых рок выделяется особо. Но даже в фильме «Рок», где на экране фактически полностью воспроизведены работы ведущих рок-групп — таких, как «Аквариум», «Кино», «ДДТ», «АВИА», — музыкальные фактуры прочитываются в контексте жизненных — нелегкого быта и многотрудных судеб лидеров рока. Таким образом постигая социальную функцию рока, мы не соприкасаемся с ним как с собственно культурным продуктом. Он так и остается диковинкой, экзотикой, явлением загадочным в своем внутреннем художественном законе.

В «Диалогах» иной ракурс. Обухович показывает происходящее в Большом зале действо, тесно связанное и с рок-музыкой, и с рок-культурой в целом, как факт искусства, не прибегая к каким-либо социологическим комментариям или закадровым словесным пояснениям. Исключая социальную заданность, режиссер ориентирует зрителя на собственно эстетическое восприятие, на погружение в стихию представления.

Обухович, конечно, не «фанат» молодежного авангарда. Вступая в творческое содружество с Чекасиным и Курехиным, он не пытается причаститься их вере, стать доктором Дапертутто. Увидев в поп-механическом спектакле нечто неординарное и значительное, он остается человеком иного опыта и взирает на происходящее, не теряя естественной для себя дистанции. Не предрешая выводов, Обухович предлагает подумать о природе новейшего культурного продукта. Именно с этой целью он как бы экранизирует увиденное, переводит самоценное культурное событие на язык кинематографических образов.

Дело в том, что перед нами не только представление в Большом зале старинного ленинградского особняка,

но и джазовый фестиваль в Тбилиси, фрагментами которого постоянно прослаивается действие. И если Чекасин, Курехин, Гребенщиков, Летов, Вишняускас, Раннап — это Ленинград, то Голощекин, Двоскин, Оганесян, Долина — это Тбилиси.

На экране происходит взаимопро-

никновение двух различных реальностей. Но различия как раз не акцентированы, раздельность во времени и пространстве не подчеркнута. Напротив, фильм стремится именно к совмещению различных пластов, создавая уже на уровне киновосприятия ощущение предельной концентрации, уплотненности, многослойной насыщенности материи. И не только материи запечатленного на пленку действия, но и самой кинематографической ткани, изобилующей сменой планов, монтажными стыками, перепадами, элементами внутрикадрового монтажа. То есть вводя в фильм «вторую реальность», Обухович предназначает образцы классического джаза не к взаимоотчуждению с роком и поп-механикой, а именно к дополнительной стимуляции сквозного хода, рождающегося уже в кинематографической транскрипции из почти непроницаемого сгущения мира, непроницаемого до исступления, до визга — в прямом смысле этого слова.

Показывая поп-механическое действие, выявляя его сквозной ход, вскрывая средствами кино почти ритуальную технологию постепенной раскачки, художественной возгонки непрерывности, Обухович, следуя за творцами представления, ведет свою экранизацию к обнаружению результата, сверхзадачи, духовного катарсиса. Экран свидетельствует о перенасыщенности раствора лишь для того, чтобы зафиксировать выпадение кристаллов, рождение в недрах движения non-stop особого типа соучастия всех вольно или невольно (средствами монтажа) вовлеченных в него.

Простейшим образом этот тип соучастия можно определить так: в тесноте, да не в обиде. Не в обиде, хотя самообнаружение каждого из участников происходит в скученности сплошных пересечений и нахлестов, обрывов и разрывов, допускающих, скажем, перекрестный монтаж лирической вокальной партии Т. Оганесян и угарного соло на двух саксофонах Чекасина, медитативного блюза Л. Долиной и отчаянного рока в исполнении С. Летова. Выход рождается из безвыходности. Словно осознание неподконтрольности, непредсказуемости конечной жизненной раскладки, легко допускающей, как при игре в кубики, произвольное соеди-

нение частей: головы прямо с ногами, а паровоза с самолетными крыльями, и отзывается свободной незаданностью, импровизационной радостью каждую секунду существования героев вне зависимости от того, как эта секунда сложится в неразберихе и тесноте с секундой следующей.

«Диалоги»

Предельное сгущение в фильме, как и в спектакле, оборачивается раскованным, бескорыстным, лишенным не только жизненного, но и художественного прагматизма бытием. Герои передвигаются, действуют, живут как будто бы в мире, вышедшем из-под власти внешнего принуждения и обязательности. И что такое появление в кадре оператора — часть действия или случайность? Не важно. И откуда появился в кадре фотограф — так надо по сценарию или просто кто-то пришел и фотографирует своих? Тоже не важно. Не важно, где сцена, а где зал, ибо постоянная их функциональная заменяемость стирает границу не формально, а по существу. Не важно, почему вдруг застопорилось движение масок в проходе — накладка или маскам так захотелось? И даже вопроса не возникает, откуда в Большом зале взялась обезьянка.

Все нацелено не на логическую доводку, оформление и опредмечивание смыслов, а, наоборот, на распредмечивание, раскрепощение свободно взаимодействующих сущностей. И воцаряется ситуация глобального диалога: все говорят, но никто никого будто бы не заглушает, как бы ни усиливала голоса и звучания акустическая аппаратура. Словно ни один голос не пропадает в общем хоре. И как свидетельство парадоксально возникающей из столпотворения суверенности — крупные планы исполнителей. Они — кинематографический лейтмотив всего фильма. Лица, лица, и главное, что притягивает в них,— счастливая самозабвенная адекватность звучанию. Всякое соло здесь прекрасно не за счет и не вопреки, а благодаря соотнесению с другими солирующими партиями. Благодаря свободной и безбоязненной откровенности, без которой невозможен истинный диалог, тем более диалог как категория бытия.

«...Правда остается правдой и ложь — ложью, но правда и ложь, как всегда, но более ощутимо, чем когда-либо, выявляются в пространстве взаимопроникновения противоречащих систем аргументации. Недаром именно в нашем столетии немецкий философ Карл Ясперс возвел способствование коммуникации в ранг гносеологического критерия истины,

а Габриэль Марсель, Мартин Бубер и наш Михаил Бахтин превратили понятие диалога из литературного жанра в философскую категорию»,— пишет С. Аверинцев («Знание — сила», 1987, № 1). И даже предлагает диалог как спасительную духовную альтернативу утвердившимся в действительности формам существования.

Фильм «Диалоги», который не претендует на философскую глубину и выведение универсальных формул, в то же время, благодаря истинно художественной документальности, оказывается способным добавить к теоретической установке Аверинцева нечто существенное.

Дело в том, что, испытывая повышенный интерес к категории долженствования, мы слишком часто торопимся, забегаем вперед и подсознательно отрываем то, что надо, от того, что есть, превращаем желаемое в абстракцию, отделенную от действительного никем не промеренной дистанцией. А всегдашнее наше разочарование несоответствием реально получившегося задуманному кажется связано именно с этим — с неспособностью, а то и просто нежеланием разглядеть должное в сущем, будущее в настоящем, реальную динамику перехода. Именно с учетом этой динамики все чаще строится сегодня перспектива в технической футурологии. Что же касается гуманитарной сферы, то здесь критерий практики кажется почему-то более условным даже тем, кто ему истово присягает. И легко допустить, что через некоторое время мы испытаем жестокое разочарование от того, что диалогическая альтернатива, в общем-то уже утвердившаяся в общественном сознании, окажется в действительности не совсем такой, какой мы ожидаем ее увидеть.

То существенное, что добавляет фильм Обуховича к альтернативному решению, и есть, по сути, критерий практики. На экране не гипотетический, а реальный, в настоящем подсмотренный опыт диалога, который, хочется того кому-то или нет, возникает на деле не в чистом виде, не вдруг и не на ровном месте, а в колоссальном напряжении из самой драматически перенасыщенной жизненной материи в результате ее перерождения, преображения — метаморфозы.

●

Метаморфоза — именно эта категория, судя по всему, и будет определять возможное раскрепощение человеческого «я» в диалоге. Ведь опыт, к которому привлекает внимание фильм, это удачно выбранный пример. И хотя прямых подобий коллективу «Популярной механики», наверное, немного, а может быть, он даже и уникален как художественно сложившийся Метод, на экране не случайное, частное событие, а то, что выражает существенный интерес современной культуры. За последнее время в ее жизни возникло немало явлений, которые по-своему также сигнализируют об особой устремленности — преодолеть непрерывную самодовлеющую предметность среды, концентрируя, усугубляя эту предметность. Эти явления не преобразуются пока в нечто эстетически узаконенное или просто оформленное. Но в стихийной самоорганизации яснее видится объективность происходящего.

Только лишь время и больше никто режиссирует, когда к выступающим на сцене участникам рок-группы «Бригада С» вдруг присоединяются участники уже отработавшего в программе ансамбля пластической импровизации О. Киселева и дивы из Театра мод. И оказывается, что это спонтанное, импровизационно возникшее сценическое слияние как раз и было ожидаемым, искомым, необходимым для внутреннего переключения, рождения свободного самоощущения как у артистов, так и у публики, весьма разнородной по возрастному составу. Не было особого распоряжения и на то, чтобы, скажем, Арбат превратился в современный культурный Вавилон. Смешение поющих, танцующих, играющих, рисующих, проповедующих произошло

здесь само собой, но словно специально для того, чтобы каждый попавший в зону этого сгущения мог избыть потребность в раскрепощении внутренней энергии. Субъективность вторглась в арбатское пространство позже, когда были предприняты попытки отредактировать и это, самой жизнью созданное явление.

Но возникшее течение, блокированное в одном месте, прорвет заслон в другом, только с еще большей силой. Ибо в этом течении задействованы не чисто культурные, художественные запросы и интересы, которые, как учит история, можно в любой момент приструнить и загнать в подполье. Просто культура первой отзывается на потребность, возникшую в общем социальном движении.

Метаморфоза в данном случае — не удел для избранных ценителей и одного только индивидуального художественного опыта, а некий всеобщий шлюз, через который так или иначе необходимо пройти, некий ритуал посвящения в новую систему истинно межличностных диалогических отношений. И фактически ритуальная природа метаморфозы проявляется сегодня не только в органичных для нее формах возродившегося на новом историческом витке исторического синкретизма, «площадного» искусства, но и в формах искусства академического. В своих лучших, наиболее чувствительных ко времени образцах оно осуществляет непременное для искусства священнодейство, духовное посвящение не в художественном времени только, а на основах синкретизма — во времени историческом. Конечно, здесь нет и не может быть безусловных доказательств, ибо синкретизм едва ли открыто обнаружит себя в самой поэтике произведений, демонстрирующих высочайшее эстетическое развитие. Однако в нынешнем способе художественного контакта есть нечто «ритуальное», идущее не только от воспринимающего субъекта и его социальных ожиданий, но и от самого произведения — от диктуемых им условий связи. Подчас ясно ощутима особая приближенность условного времени к естественному, будто переживание музыкальное непосредственно вводит в переживание историческое, и солирующие голоса струнных — альта и виолончели — в концертах А. Шнитке не только подобны, но реально равны в своей сложной пластике голосам человеческим. По-своему к живому току подключает действие и театр. Знаменитое «Серсо» А. Васильева академично, и нет в спектакле попыток воскресить архаический театральный синкретизм. Но чувство метаморфозы и здесь как бы впрямую актуализируется в социальном бытии, и время спектакля словно непосредственно соединяется со временем, продлевается во времени пришедших извне зрителей, расположенных у Васильева и перед и за сценой, не получающей, таким образом, возможности хоть как-то прилепиться к условности, выгородиться. Конечно, прием остается приемом, замком условности, но нет-нет да и окажется сегодня этот замок изначально незапертым.

В каком-то смысле искусству академическому даже легче утвердить свои права на метаморфозу, чем искусству сквозного хода. Легче именно потому, что они, «парнасцы», узаконены. К каким бы сложным и неожиданным экспериментам ни прибегал автор в пределах данного эстетического подразделения, театр останется театром, музыка — музыкой; в общем, канон, основополагающая эстетическая традиция не будут нарушены. Что же касается «Популярной механики» и прочих возникающих особенно в русле молодежной культуры бурных течений, впрямую нацеленных на метаморфозу, полномочно Метод представляющих, то они начинают именно с нарушения канонических, освященных традицией пределов и тем уже вселяют опасения: а не является ли данный ритуал просто-напросто шабашем, бесчинством, беззаконием или, как писалось в разгоревшемся на страницах «Литературной газеты» споре о рок-искус-

стве, «дионисийским» хаосом? Вопрос этот, видимо, неизбежен, но ведь возможен и ответ.

Не разрушение, не деструкция — цель, а переплавка в высокотемпературном режиме одного конструкта в другой. Не потеря качества, а смена его, метаморфоза. Важно отметить в этом смысле, что все те неизменные в искусстве критерии композиционной осмысленности, внутренней цельности, закономерности и гармонии, действующие при любой даже самой дисгармоничной художественной фактуре, не утрачивают своего значения, не отмирают, а возрождаются на новом уровне. И точно так же, как обычно, позволяют отличать истинное от ложного, подлинное от мнимого. Скажем, картина «Диалоги» становится цельным произведением потому, что воспроизводит заложенный в самом действии общий осмысленный ход — от резкого, как бы с полуслова, начала к постепенному нарастанию и через катарсис (крики в мундштук: «Пора кончать!») к умиротворяющему финалу. Художественно оправданы и «поэпизодные» сцепки взлетов и падений. Не случайно сценарий картины похож на музыковедческое истолкование стройной партитуры.

Более того, «Диалоги» свидетельствуют о возрождении в новом качестве не только критериев эстетической цельности — гармонии, но и цельности мировоззренческой — монизма. И если поливидовое искусство (коллаж, «слоеный пирог», полистилистика и др.) знаменовало момент потери целостного восприятия и более или менее принципиального отказа от какой-либо приверженности, то искусство сквозного хода вновь обнаруживает чувство обретения предназначенности и высшей целеустремленности.

...Как ни далек гравюрный Петербург от сегодняшней поп-механики, а времена по закону «спирали» все-таки сходятся. Повседневность по-прежнему оставляет право на духовный исход. Только надо ли искать его все же там, где материальная среда уже давно и безнадежно сомкнулась? Стоит ли биться об стену из-за того лишь, что открытый в самом движении non-stop ход открыт кем-то другим и кажется на первых порах слишком уж непривычным, шокирующим? Иллюзии рано или поздно все равно рассеиваются. Так стоит ли тешить себя мыслью, что летящий гений с лирой из Большого зала на бывшей Галерной ошибся, осеняя «нечистых»?

Он и сегодня пролетел там, где человек ищет возможность обнаружить себя как существо, наделенное от природы внутренней свободой, истинно духовное.

Разборы и размышления

Александр Фляpковский

О «Диалогах» и достоинстве

Поэт обещает нам с экрана нечто такое, что...

Отменные музыканты (называются пофамильно) будут играть, петь и к тому же музыкально развлекаться...

Да еще в том зале, где сам Мейерхольд когда-то...

Очень завлекательная реклама... Приготовились...

...Сидящий за роялем перебирает

пальцами этак лихо и норовисто. У микрофона остервенело дуют в мундштуки от инструментов... Это — на сцене. В зале тоже группы музыкантов. Они в разных местах. Нагловато-смешливый юноша, вероятно, «распорядитель действа», начинает прыгать. По его команде с механистической покорностью дрыгаются в строю гитаристы, в числе коих и бурно знаменитый Гребенщиков... Так и хочется: «Эх, раз! Еще р-раз!»...

Шумовое волнение, извлекаемое любыми немузыкальными средствами на музыкальных инструментах... Световые эффекты... (А в конце «действа» будто джинна выпустили из бутылки...)

Засим еще цугом девицы, на одной из них пояс для чулок (с резинками!) почему-то натянут на нечто вроде юбчонки...

Музыкант-бородач с шикарно густораздавшейся шевелюрой, одетый по моде польских юнцов из шестидесятых, этаких «борцов» за свободу в одежде... (Мне довелось их видеть в те времена в Сопоте)... Лихой молодец лепит чрезвычайно быстро что-то в микрофон, кого-то, вероятно, изображая... Не обезьяну ли?

А вот и она, живьем, ей-богу! Тоже сидит в кресле, в том самом зале, где в свое время Мейерхольд... Внимательно смотрит, слушает... И — разражается смехом: «Шутишь, братец! Не обманешь! Тебе до меня еще далеко! Тренируйся, тренируйся! Я еще и по деревьям прыгаю!..»

На сцене некто с зонтиком, с черным зонтиком...

Там же в твисте изгиляются две девицы...

Недоуменно-испуганный взгляд попавшей в этот бедлам одиноко сидящей девушки...

«Пора кончать... Пора кончать... Пора кончать!» — доносится команда со сцены, произносимая почему-то опять в мундштук. (Надо, вероятно, рассматривать этот «музыкальный» прием как репризу...)

И мне пора кончать перечислять все то, что нагромождено с отменным безвкусием и беспардонным апломбом в получасовом фильме, посвященном музыке и музыкантам.

Фильм называется «Диалоги» — кого с кем? Или чего с кем? Если действующих в нем музыкантов со зрителем — диалога нет, слишком далеки тональности.

Если хаоса и Гармонии — хаос вышеописанных «перлов» победил — от Гармонии не осталось и следа. Этакий «перлизм»... Лишний раз убеждаешься, что всякое наносное, случайное, панибратское отношение с Музыкой делает ей бесконечно больно. Она погибнуть может... Режиссер фильма за полчаса умудрился мыслимо и немыслимо раздирать ее, Музыку, нарушить все ее законы звучания, навредить ей...

Самое же печальное, что в этом самосуде над Возвышенным и Прекрасным принимали участие музыканты. Жаль Чекасина — способнейший персоналий, а умудрился в подобной чуши принять участие. Не надо ронять достоинства Музыканта, Чекасин!

Итог: ни одного музыкального номера в фильме до конца не прозвучало. Большие творческие силы были брошены в низменный балаган.

Вот ведь какое впечатление от получасовой ахинеи, да еще в доме, где Мейерхольд...

Точка зрения

Анатолий Гребнев

Люди и должности

Заметки на полях интервью, опубликованного в прошлом номере журнала

В разные годы, общаясь в служебных кабинетах с теми, от кого зависела судьба наших работ, наша судьба, я мысленно ставил себя на место человека, сидящего по другую сторону стола, пытаясь понять его самочувствие. Там, по другую сторону, наверняка своя логика и игра интересов, свои резоны, быть может, не всегда доступные простому смертному. Хотелось даже прочесть когда-нибудь что-то вроде дневника, мемуаров, исповеди «с той стороны», узнав заодно, как выглядим оттуда мы сами.

И вот такой случай представился. Интервью Б. В. Павленка журналу «Искусство кино» в № 8 за нынешний год. Бывший зампред Госкино СССР, ведавший на протяжении почти 15 лет всей художественной кинематографией, ныне свободный, ничем не связанный, отвечает на вопросы корреспондента. Отдадим должное его мужеству: последние два с половиной — три года прежнее Госкино подвергается непрерывному критическому обстрелу; положение же руководителя, оставившего свой пост, и вовсе беззащитно — нынче уже всякий, кому не лень, может бросить камень, ничем не рискуя. И тем не менее Б. В. Павленок дает интервью, не прячет голову, и это делает ему честь.

Но это же обстоятельство невольно связывает руки и другой стороне. «Давайте после драки помашем кулаками», как сказал поэт. И я взялся за эти критические заметки с целью не столько что-то оспорить или опровергнуть, сколько продолжить начатый разговор в надежде послужить истине.

Итак, вопросы корреспондента и ответы Б. В. Павленка. Не исповедь, не крик души — спокойное повествование о том, как все происходило. Тон ничуть не агрессивный, скорее умиротворенный, полный благорасположения даже и к тем из нас, кто пользовался покровительством начальства, а затем, чуть изменился ветер, встал в позу жертвы бюрократического произвола. Что ж, бывает. Художники — народ ранимый, иногда непоследовательный. Простим им эти слабости...

С нами говорит со страниц журнала опытный, умудренный жизнью руководитель, обладавший — добавлю уже из собственных наблюдений — редкой работоспособностью, незаурядной памятью, решительный, что тоже немаловажно для дела.

А уж дело было не из легких, что правда, то правда. «С одной стороны, порицали администрирование в области литературы и искусства, недобрым словом поминали постановления ЦК о журналах «Звезда» и «Ленинград», о кинофильме «Большая жизнь», но ни одно из этих постановлений отменено не было, и дух их незримо витал в редакционных кабинетах...— вспоминает Б. В. Павленок.— Словом, нам, организаторам производственно-творческого процесса в кинематографе (как

и вообще в искусстве и литературе), приходилось вести дело при отсутствии более или менее четких ориентиров, в рамках концепции идеологической работы, принцип которой можно сформулировать так: «как бы чего не вышло». И дальше: «В практике многое было смутным, неуловимым, не поддающимся анализу, а порой и трудно угадываемым».

Вот на таком зыбком основании строилось руководство искусством, принадлежащим, как известно, народу, и не только искусством, как чем-то обезличенным, но и реальными судьбами людей, чьи таланты тоже как-никак народное достояние. В течение десятилетий судьбы эти были в руках аппарата, имевшего, с одной стороны, огромные права, с другой стороны, не отвечавшего за использование этих прав ни перед кем, кроме вышестоящего начальства. Пирамида уходила вверх, теряясь в туманной дали, в сферах почти мистических заповедных «дач», где лица, пожелавшие остаться неизвестными (или члены их семей, как утверждала молва), именем народа вершили свой тайный суд над нашими произведениями. Б. В. Павленок глухо упоминает об «инстанциях», с которыми приходилось иметь дело. Кто эти анонимы — мы, наверное, так и не узнаем. Вот уже и В. В. Гришин, обидевшись на журнал «Огонек», пишет в редакцию, что зря, мол, ему приписывают какую-то роль в части запрещения фильмов, это ведь не входило в его сферу деятельности[1]. У нас, по правде говоря, другие сведения, но попробуй докажи. «Телефонное право», о котором сейчас много пишут, тем-то и характерно, что не оставляет следов.

Так кто же запрещал «Андрея Рублева»? «Агонию»? «Комиссара»? «Историю Аси Клячиной...»? «Тему»? «Проверку на дорогах»? «Долгие проводы»? Кто держал наши фильмы? Кто их кромсал?

Было бы бесплодным делом сегодня искать конкретных виновников, даже если и остались где-то в старых протоколах, заключениях, стенограммах их следы. Кто-то скажет вслед за В. В. Гришиным: «Это не я» или «Не я один». Кто-то ответит словами Б. В. Павленка:

«Когда мне говорили: надо, я считал: надо. Творческий работник волен принимать или отвергать любую концепцию, государственный служащий обязан проводить политику правительства в жизнь. Если он этого не делает, его заменяют без права апелляции».

И нам остается только понять, почему «политика правительства», которую блюли, как им от века положено, «государственные служащие», всякий раз почти безошибочно обрушивалась на все искреннее, свежее, талантливое, с неумолимой точностью магнитной мины выбирая лучших.

Почему, если углубиться в историю, мы не найдем в ней на протяжении полувека ни одного имени, ни одного крупного деятеля нашей культуры, почти без исключений, кто не подвергся бы в какой-то период своей жизни грубой проработке, преследованию, травле. И опять — с какой-то беспощадной закономерностью. Факт остается фактом.

Так действовала командно-бюрократическая система, ее мертвящая власть.

Моему поколению кинематографистов, начавшему свой путь в конце 50-х, достались времена более спокойные, поле более широкое, но также обложенное ограничительными флажками. Эти «можно» и «нельзя», нигде не зафиксированные («смутные, неуловимые, не поддающиеся анализу»), но всегда чутко угадываемые аппаратом, этот уровень дозволяемой правды и определял нашу кинематографическую практику. Время от времени творческими усилиями художников, их талантом, смелостью иногда на грани подвига, границы расширялись, искусство завоевывало новые пространства, но там уже мая-

[1] См. «Огонек», 1988, № 14.

чили и новые флажки. Существует ностальгическое воспоминание о 60-х годах, как о времени, когда дышалось свободнее. Это и так, и не так. Вспомним: именно в начале 60-х тогдашнее Госкино пошло войной на так называемую «дедраматизацию», «поток жизни». Невинные сценарии отбраковывались по причине наличия в них «неустроенных судеб» — еще один жупел того времени. Требование «прояснить финал» (кому из нас не знаком этот редакторский императив, сохранившийся до сего времени) родилось тогда же, в 60-х. В последующие годы многое даже менялось к лучшему. Василия Шукшина терзали по поводу «Странных людей», но уже «Калина красная» была принята относительно благополучно. Где и в чем тут логика? Что стало «можно» в 70-е годы из того, что было «нельзя» в 60-х, и наоборот? Какие новые жупелы пришли на смену забытым старым? Чтобы понять это явление, если оно вообще доступно пониманию, нужны, вероятно, специальные исследования. Попробуйте понять, какую крамолу усмотрело тогдашнее руководство в фильме К. Муратовой и Н. Рязанцевой «Долгие проводы», за какие грехи он оказался «на полке». Или «История Аси Клячиной...» А. Михалкова-Кончаловского и Ю. Клепикова. За что?! Вычислить это, найти хоть какое-то разумное объяснение ни сейчас, ни тогда было невозможно. Оставалось предположить, что есть некая квота на запрещенные фильмы (допустим, один-два в год), вакансия, которая должна быть замещена, иначе встал бы вопрос, чем же тогда занимаются товарищи в Госкино и Отделе культуры. Выбор мог пасть на любого из нас!

И всем этим занимались нормальные культурные люди, не какие-нибудь монстры, люди просвещенные, остроумные, с долей здорового цинизма, приятные собеседники в неофициальной обстановке, которым, как говорится, ничто человеческое не чуждо, утонченные ценители Феллини и Антониони. Ушел в предание тип руководителя искусства, предлагавшего, как гласит легенда, увеличить штат квартета с 4 до 10 человек. Нынешние уже где-то обучались, защищали диссертации, пользовались терминами «аллюзии» и «амбивалентность». Слово «аллюзии», в ту пору новое слово, я и услышал впервые на этажах Госкино. Оно означало намек, крамолу. Ох уж эти намеки! «Что вы имели в виду?» — вопрошал у известного режиссера один высокий руководитель в кабинете на Старой площади по поводу кадра в его фильме, где показан строительный механизм (если не ошибаюсь, «баба»), крушащий обломки старого дома. «Ничего не имел в виду»,— отвечал смущенный режиссер. «Ну-ну, бросьте!»... Это был человек весьма просвещенный, член Академии наук, собиратель живописи. Он-то уж понимал толк в аллюзиях...

На протяжении десятилетий под крышей особняка на Малом Гнездниковском функционировал редакторский аппарат, все более многочисленный, разраставшийся, разветвлявшийся (одно время отделы его даже именовались кустами). В его функции входило не только утверждение готовых сценариев и фильмов, но и какое-то участие в их создании, в формировании так называемых тематических планов (название неудачное, как правильно замечает Б. В. Павленок). Я, однако, не помню за многие годы каких-либо созидательных усилий этого аппарата. Время и силы уходили на другое. И спрашивалось другое. «Одобрить», «отклонить», «принять с поправками» — вот смысл и содержание работы этих людей, с утра до вечера изо дня в день читавших сценарии и смотревших фильмы, чтобы сказать «да» или «нет». Среди них было немало людей случайных, но были и квалифицированные, понимающие. В последние годы, устав от неблагодарной работы, они несли свою службу все более вяло и неохотно, как-то даже стесняясь, иногда вступая в осто-

рожный союз с авторами за спиной начальства, на что-то закрывая глаза, как и положено либеральным цензорам всех времен и народов. Их осторожность можно понять: с них строго спрашивалось только за то, что они разрешали, и никто никогда не нес ответственности за излишнюю бдительность.

Ни одна кинематография в мире не знает такого штата редакторов. Кто еще, кроме нас, может позволить себе такую роскошь! Помню наше удивление, когда на студии Дино Де Лаурентиса в предместье Рима мы узнали, что редакторов там двое и заняты они главным образом чтением текущей беллетристики в поисках возможного материала для фильмов. У нас на студии имени Горького при равном примерно объеме производства редакторов... боюсь сейчас назвать точную цифру, но уж никак не меньше двадцати. И все они заняты делом! Де Лаурентису не приходится отвечать на «самотек», проводить обсуждения заявок и вариантов, нянчить молодых и немолодых режиссеров. Главное же — ему не нужны при режиссерах «представители власти», как нарек редакторов — и внушал им это (см. интервью) — Б. В. Павленок.

В том-то и суть. Так изначально и задумано. Представители власти. «На страже интересов государства». Имевшие по существу одну главную цель — защитить советский строй. От кого? От нас, таивших, конечно же, злокозненные намерения, камень за пазухой, или в лучшем случае неразумных, не понимавших «обстановки», которая, сколько себя помню, всегда была «напряженной»!.. Вспоминается случай — из эпохи, предшествовавшей работе Б. В. Павленка в Госкино,— когда один из тогдашних руководителей, только что посмотрев картину «Июльский дождь», взял под руки М. М. Хуциева и меня и, поведя по коридору, интимным шепотом сообщил новость о «совещании в ЦК», где товарищ такой-то (если не ошибаюсь, Поликарпов) сказал, что обстановка обострилась. Уж не помню теперь, по какому поводу она тогда обострилась — внутреннему или международному, для нас же с режиссером это означало: чем-то в картине, увы, придется пожертвовать. Намек был понят. И для вида поупрямившись, мы «отдали» сцену, заранее намеченную на этот случай — слишком «смелый» по тем временам эпизод со спятившим пенсионером-энкаведешником в прекрасном, помнится, исполнении Г. С. Жженова. Теперь жалеем, что не сохранили негатив. Это была отработанная тактика того времени, испытанный маневр: что-то «отдать», чтобы не трогали остальное.

Так мы жили.

Недоверие к интеллигенции — родовой признак бюрократической системы, ее сила и проклятье. Ученые и художники на подозрении у властей. Оно, это враждебное недоверие, культивировалось годами. Уже после Сталина, после XX съезда нас все еще пугали: в 1956 году — «кружком Петефи», в 1968-м, при Брежневе,— пражским «социализмом с человеческим лицом», двенадцать лет спустя — Польшей, где, конечно же, опять интеллигенты заварили кашу. Опять интеллигенты! Вот кого надо держать в черном теле!

В известной статье «Правды» от 5 апреля сего года мы с удовлетворением прочли о мощно и сильно зазвучавшем голосе интеллигенции, как одном из первых завоеваний перестройки; о том, что многое сегодня связано с именами наших писателей и поэтов, драматургов и критиков.

А штат редакторов на студиях, в наших теперь уже преобразованных объединениях — все тот же. Может быть, их хотя бы назвать по-другому?..

Люди и должности... Вот, так сказать, классическая, стандартная ситуация недавнего времени. Вы посмотрели фильм. И он вам понравился. Вы смеялись. Плакали. Вечером

пересказывали жене и детям. Все хорошо. Но вы не простой зритель. Вы государственный служащий, представитель власти. И наутро вас вызывает начальство. И объясняет вам, что фильм — вредный. Что в нем пресловутая проблема отцов и детей. Яйца курицу учат. И кроме того показаны задворки жизни. Авторы как будто нарочно поселили своих героев в ветхом доме на старой улице. Будто у нас уж новых улиц нет. Не ведется жилищное строительство...

Я ничего не утрирую. Термины не придуманы, взяты из нашего обихода. Любой мало-мальски опытный кинематографист может продолжить.

Итак, у начальника другое мнение, отличное от вашего. Как быть. Оставить начальника при его мнении? Но вы, как уже сказано, на государственной службе, «представитель государства в системе кинематографического процесса».

И к тому же мнение начальника — это не только его мнение. И даже, скорее всего, не столько его. Совсем не его. «Яйца курицу учат» — не его выражение. Скорее, цитата.

И уже через час вы излагаете новое, изменившееся мнение. Теперь оно уже и ваше. А ведь и в самом деле, скажете вы себе в утешение, показаны задворки жизни...

Каким здоровьем надо обладать, чтобы выдержать годы такой работы! Впрочем, человек, как говорят, ко всему привыкает. Новенькая сотрудница сценарно-редакционной коллегии рассказывала мне в свое время, как ее учили по выражению лица начальства, покашливанию, отдельным репликам, брошенным во время просмотра, предугадывать отношение к фильму, чтобы не попасть впросак, если высказываться придется первой...

Теперь — об одном уже невымышленном эпизоде, которого коснулся в своем интервью Б. В. Павленок. Речь — о фильме «Успех». Дело касается автора этих строк, и не стоило бы ворошить прошлое, таких историй немало, и не у меня одного. Но уж коли зашел разговор, позволю себе внести кое-какие уточнения. Да, действительно, Б. В. Павленок отнесся к сценарию «с большими и долгими сомнениями», как он о том пишет. И история режиссера, ставящего чеховскую «Чайку», показалась ему слишком специфической, и сама пьеса «Чайка» не устроила в качестве повода для сюжета. В оценке «Чайки» мы с ним разошлись: мне пьеса нравится, а Павленок считает ее слабой, «полудекадентской», как он выразился в ходе нашего спора, предлагая мне подыскать другой, более актуальный материал. Что ж, это его право, и в конце концов он не одинок: пьесы Чехова не нравились, например, Бунину. Но Иван Алексеевич, в отличие от Бориса Владимировича, не решал ничьих судеб, вкусы же руководителей Госкино носили не дискуссионный характер: в процессе «больших и долгих сомнений» сценарий закрывали дважды на разных студиях, и оба раза на стадии подготовки к производству, с роспуском съемочных групп. В этом смысле в интервью сказано правильно: «Каждое сценарное предложение, каждый фильм рассматривались конкретно и вне связи с предыдущим опытом». Что верно, то верно. Любой из нас в любой момент мог оказаться бесправным перед лицом руководящего мнения или вкуса, зависимость была для всех одна[2].

[2] Статья была уже написана, когда, роясь в старых записях, я обнаружил строчки, которые позволю себе привести: «26 августа 1981 года. Аудиенция у Б. В. Павленка. Его претензии к «Успеху» (...). Мои доводы, хороши они или плохи, не имеют значения, он их не слышит. Я возражал, парировал, иногда хитрил, с чем-то как бы и соглашаясь,— никакого впечатления. Переубедить — нельзя. Победить — невозможно. Все советуют: делать поправки, подавать снова и снова, до изнеможения, а вдруг пройдет. Глупо, ужасно, унизительно...» «5.09.1981. Тов. Павленок! Моя ответственность больше, чем Ваша. Прав у Вас больше, с этим приходится согласиться. А ответственность: Ваша — в пределах текущего дня, наша во времени. Так-то!»

В данном случае история закончилась благополучно: автора поддержал Ф. Т. Ермаш, «Чайка» его не смутила, фильм был в конце концов снят и в результате, как мы теперь читаем, понравился Б. В. Павленку. Иерархия вкусов сработала, как видите, в пользу сценария. А если бы наоборот?

Что же касается извинения, о чем пишет Борис Владимирович, то оно, помнится, было принесено в форме весьма своеобразной. После просмотра фильма он и тогдашний главный редактор А. В. Богомолов поднялись в тишине и промолвили: «Ну что ж, поправок нет»,— и покинули зал. А уж тут, без начальства, к нам стали подходить редакторы, жать нам руки. Признаться, мы с режиссером К. П. Худяковым так обрадовались, что тут же простили все «большие и долгие сомнения», отнявшие у нас два года. «Поправок нет» — это ведь лучше всякого извинения, любых оваций. Верх счастья — «поправок нет»!

Так мы и жили.

Я воспроизвел эту сцену, прошу поверить, не для того, чтобы кому-то что-то припомнить, а только лишь для характеристики нравов. Не знаю случая, чтобы кто-то перед кем-то извинялся (до V съезда кинематографистов). Не помню, чтобы рядовые сотрудники оказывались в оппозиции к мнению руководства или выражали свои чувства в его присутствии.

Что же до формы обхождения с нашим братом, несколько грубоватой или, скажем, бесцеремонной,— мое мнение: есть и наша в том вина. Значит, позволяем обходиться с нами именно так. Потеряли чувство хозяев в собственной стране и ее учреждениях. Когда видишь коллег-художников, теряющих осанку при входе в начальственный кабинет (и ведь не ради каких-то особых благ, а всего лишь чтобы дали работать), тут поневоле и подумаешь, ставя себя мысленно по другую сторону стола: и ведь так изо дня в день, и каким нужно быть высоким интеллигентом, академиком Лихачевым, чтобы при этом сохранить уважение к роду человеческому...

В кабинетах на Малом Гнездниковском часто можно было услышать, что хорошие фильмы, пусть и с «идейными изъянами»,— редкость, выдающиеся — тем более, в каждодневной же работе приходится иметь дело с продукцией совсем другого сорта. «Если б вы знали, что нам приходится смотреть!» И это святая правда. Но правда и то, что этот тоскливый поток, с которым действительно борется по мере сил редакторский аппарат, есть результат его же собственных многолетних усилий. Годы запретов не прошли даром.

Мы хорошо помним, как это происходило. Как после бурных 60-х с их непредсказуемыми зигзагами вдруг наступило затишье. Пришли годы, когда уже почти ничего не запрещалось. И не потому, что времена стали добрее. А потому, что нечего стало запрещать. («Ну и работать же вы стали! И запретить нечего!» — сказал нам однажды на каком-то семинаре предшественник Б. В. Павленка, и в этой сомнительной шутке была своя правда.) В результате методического нажима сверху эти функции взяли на себя студии и объединения — на стадии сценариев. А затем уж и сами сценаристы и режиссеры — на стадии замыслов. (Имею в виду общую картину, были, конечно, и исключения.) Передвинулись «флажки», поменялись жупелы — и даже не всегда к худшему. Хуже стали мы сами. В этом надо дать себе отчет. На смену наивным «шестидесятникам» с их поблекшими надеждами шли бодрые, знающие свое дело профессионалы. Их призвало время. Оно менялось. Оно открыло между прочим и широкие по нашим меркам возможности безбедной жизни, предлагая вместо фильмов с небезопасной судьбой вполне реальные перспективы совместных постановок и «всесоюзных премьер».

Не все из нас устояли. Здесь тоже — свои неизреченные драмы.

Некогда устрашающее слово «безидейность» (если помните, оно так и писалось в известных постановлениях, вопреки грамматике, через «и» — уж не сам ли «отец народов» начертал его так своей рукою) потеряло свой грозный смысл. Эталоном «проходимости», гостем самым дорогим и желанным становился именно фильм безыдейный (теперь уже, вероятно, через «ы»), то есть лишенный какой-либо ответственной мысли и содержания, безобидный, как нулевая ничья. Надо отдать нам должное: научились делать такие фильмы — даже с признаками искусства, в стиле «псевдо», как я бы это назвал. Уровень посредственности вырос. Волна псевдокинопроизведений захлестнула экраны.

А уж тут рукой подать до откровенной бессовестной конъюнктурщины и халтуры, с которой, как уже сказано выше, от всей души боролись наши усталые редакторы. Б. В. Павленок трижды прав, когда заявляет, что так называемые тематические планы никому сверху не навязывались, не создавались ни в каких инстанциях, а складывались из того реального, что предлагали студии, а студиям, стало быть, сценаристы и режиссеры. В том числе, добавим, те из них, кто в другое время никогда не получил бы доступа к постановке,— тут они «въехали»: кто на «нужной теме», кто при помощи связей... Круг замкнулся.

Командно-административная система менялась. В ней была своя гибкость. От голых запретов она переходила к методам более изощренным, предлагая художнику соблазнительные альтернативы, беря его в союзники, делая зависимость совсем не обременительной и даже в чем-то приятной нормой. В 1975 году была проведена неожиданная акция — обсуждение секретариатом Союза кинематографистов и коллегией Госкино только что вышедших «сомнительных» картин, среди них «Зеркала» А. Тарковского и «Осени» А. Смирнова. Теперь уже сами братья по искусству взяли на себя функции начальства, основательно потрепав упомянутые фильмы. Намекалось, что обсуждение предпринято его организаторами с хитрой целью: «помочь» картинам — выпустить их на экран, при этом как бы дискредитировав в глазах общественности, чтобы успокоить «верхи». Не вдаюсь в тонкости этих игр, мало доступных обыденному сознанию. Возможно, они и принесли свои результаты. Думаю все же, что участники обсуждения, наши мастера, сами хлебнувшие лиха, очень жалеют о своей тогдашней двусмысленной роли.

И это, увы, не единственный пример. Нас уверили, что есть ситуации, когда защищать товарища — значит ему «вредить», «усугублять», портить дело. И скольких мы не защитили, отдав их на произвол чиновников.

Тем временем поднималась и волна награждений. 70-е, особенно их конец, начало 80-х были щедры на почетные звания, ордена, юбилеи. Золотой дождь всевозможных наград посыпался на художников, в том числе порой и на тех, чьи фильмы и сценарии продолжали лежать на полках: фильмы фильмами, а мы тебя любим и ценим. К этому нельзя относиться однозначно. В конце концов, ни один из нас, что бы он ни говорил сегодня, не отказался от почетных знаков, как от данайских даров. Принимали их с удовольствием, что тут скажешь. Принимали еще и как знак потепления, как обещание, может быть, лучшей, более независимой жизни в скором будущем.

Система «теплела», охотно принимая нас в свое лоно. Неоднозначной, вопреки расхожей схеме, была и роль руководителей. Б. В. Павленок с удовлетворением вспоминает, как принимал «превентивные меры» в поддержку фильма «Пацаны» и как вместе с Ф. Т. Ермашом готовил записки в ЦК в защиту «Агонии», пытаясь освободить картину от многолетнего незаслуженного запрета. И наверно, не он один может

предъявить сегодня свой «список благодеяний». Кто-то кому-то помог советом, вовремя подсказал тактический маневр в трудной ситуации, наконец, просто проявил сочувствие, что иногда тоже немало, будем помнить добро. И кому-то, вероятно, так же могли позвонить с вокзала, как звонил зампреду уважаемый режиссер со словами признательности за помощь. Но это, увы, мало что меняет по существу. Зависимость остается той же, система прежней, и она в любой момент может обернуться к нам и другой стороной и не погнушаться даже ножницами, если нужно порезать картину вопреки воле режиссера, как это было на «Мосфильме» с «Охотой на лис»...

Система точно срабатывает и в отношении собственных работников, отторгая их, как только они становятся недостаточно управляемыми,— так было с Л. Голубкиной на Центральной сценарной студии, с Ф. Гукасян на «Ленфильме» (напомню, что главному редактору объединения вменялись в вину... «Пацаны», «Торпедоносцы», «Мой друг Иван Лапшин»). Системе противопоказаны редакторы-лидеры, ей нужны исполнители.

Обстановка стабилизировалась. Все стало на свои места. Все застыло. И казалось, навечно.

«Навечно». Вот это и было главным и роковым заблуждением — и тех, кого устраивал такой порядок вещей, и тех, кого он не устраивал. До чего же мы не способны предвидеть! Уже в мае 1986 года, в первый день нашего V съезда, когда мы дружно, синхронным поднятием рук избрали в президиум все тот же всегдашний состав, никто не ждал, каким будет второй и особенно третий день съезда, когда на сцену поднимутся совсем другие люди.

Казалось — навечно. И сидели на местах Чурбановы, чувствуя себя в полной безопасности. И Л. И. Брежнев, скромно улыбаясь, принимал из рук Г. М. Маркова лауреатскую медаль за свой писательский труд. И братья-кинематографисты славили подвиги Леонида Ильича в документальных и художественных лентах, бестрепетно получая за них свои медали. И секретариат Союза кинематографистов, как и других творческих союзов, обсуждал, захлебываясь от восторга, на специальном расширенном заседании книгу «Малая земля». И отряды «государственных служащих» принимали, как мы теперь читаем, «вынужденные решения, причем, как ни парадоксально, это не являлось сделкой с совестью». И мы все — или, по крайней мере, многие из нас — привыкли к такому порядку, считая его нормальным или по крайней мере неизбежным.

Мы должны сказать себе сегодня, ставя точки над «i»: система руководства искусством — командно-бюрократическая, цензурно-административная, авторитарно-дилетантская, как ее ни называй,— принесла искусству вред и только вред. Перечень прекрасных фильмов, созданных поколениями мастеров,— это не ее достижение. Они созданы не благодаря ей, а только вопреки; если она и участвовала в этом, то только фактом допущенного где-то послабления или недосмотра. Фильмы, созданные ее попечениями и щедротами, оказались однодневками, созданные ею репутации — ложными, рекомендации — бесполезными. Менялись названия ведомств, люди, кабинеты, но за пять с лишним десятилетий так и не было найдено приемлемой модели отношений с живым искусством. В перевернутом мире, где все опрокинуто с ног на голову, художник превращался в чиновника, а чиновник в законодателя вкусов — иначе и быть не могло.

Система и только она несет ответственность за то положение, в котором оказалось искусство, не могущее по-настоящему очнуться даже теперь, за три года перестройки: смещены критерии, потеряны люди. Нам долго еще придется бороться за зрителя, за молодежь, возвращая ее

доверие, ломая обидный, несправедливый, но, увы, существующий стереотип: «не как в жизни, а как в кино». Неверие в правду произносимых слов, отталкивающее молодых от опыта старших, от наших общих ценностей,— будет еще, вероятно, долго сопутствовать нам как общая наша боль, напоминая о социальном, о гражданском нашем долге. Итак, система.

Повторим вслед за уважаемым нашим экономистом Г. Х. Поповым, что дело не в отдельных чиновниках, а в аппарате. В системе, а не в конкретных лицах.

Ну, а что же все-таки конкретные лица? Какова мера их личной ответственности? Будем ли, в самом деле, осуждать «государственного служащего», который, не кривя душой, а пусть даже и кривя, выполнял указания руководства? Где границы между собственной и чужой волей, между ответственностью служебной и персональной?[3]

Проблема, как известно, непростая. Вставшая не раз в нашем столетии — в связи с событиями большей исторической значимости, чем судьба кинофильмов.

Не будем искать глобального ответа.

И все же обратимся к «лицам». Испытывают ли они сами по крайней мере угрызения совести, чувство стыда, раскаянья, и, наконец, желание сказать об этом публично?

Вопрос этот — не в последнюю очередь — к Б. В. Павленку и его коллегам.

Признаюсь, больше, чем какие-либо прошлые грехи, меня смущает благодушный эпический тон этого интервью. Неужели и впрямь «с той стороны» положение просматривается как нормальное, с отдельными недостатками вроде неосновательного запрета фильмов какими-то инстанциями? «Теперь убежден, что это было ошибкой»,— пишет Б. В. Павленок. Ошибкой? И только?

[3] Прочел в «Советской культуре» разъяснение Т. Н. Хренникова: оказывается, его печальной памяти доклад на съезде композиторов в 1948 году — это вовсе не его доклад. Он «был написан в недрах аппарата ЦК партии и мне был дан за несколько часов до самого съезда». Там «ни одной моей строчки не было» (см. «Советскую культуру» от 21 мая 1988 года). Это — в качестве оправдания!

В № 10—12 «ИК» за 1988 год
и в первых номерах будущего года

Статьи и материалы, посвященные творчеству *Андрея Тарковского*

Из неопубликованных стихов *Александра Галича*

«Шестидесятники вчера и сегодня». В разговоре участвуют Лев Аннинский, Анджей Вайда, Нея Зоркая, Юрий Карякин, Леонид Лиходеев, Игорь Дедков, Валерий Фомин, Александр Свободин, Елена Стишова, Константин Щербаков и другие

За «круглым столом»

Дверь распахнута, можно выходить из тупика

Ни один вид нашего кинематографа не нуждается сегодня в столь срочной перестройке, как научно-популярное кино — таково мнение участников беседы за «круглым столом» в редакции журнала «Искусство кино». Научные фильмы не просто потеряли своего зрителя, но перестали быть (за незначительными исключениями) научными. Это и заставило ученых и кинематографистов поразмышлять о печальном парадоксе.

В разговоре приняли участие: член-корреспондент АН СССР Г. Иваницкий, профессор С. Капица, доктора геолого-минералогических наук М. Ахметьев, И. Крылов, А. Беус — вице-председатель международной программы «Литосфера»; кандидат геолого-минералогических наук А. Додонов, кандидат психологических наук, заместитель председателя Всесоюзной комиссии детского кино СК СССР А. Толстых, председатель Ассоциации научного кино СК СССР А. Герасимов, кинорежиссеры В. Гуркаленко («Леннаучфильм»), Б. Загряжский и В. Двинский («Центрнаучфильм»), редактор передачи «Очевидное — невероятное» Л. Николаев, редактор отдела научно-популярного кино «ИК» М. Нечаева.

Вела беседу кандидат искусствоведения Елена Бокшицкая.

Е. Бокшицкая. Пожалуй, наиболее точно и кратко сказал о положении в научно-популярном кино представитель кинематографа игрового. Я имею в виду выступление Р. Быкова на одном из заседаний секретариата Союза кинематографистов. «Научно-популярное кино,— отметил он,— во многом стало антинаучным и совсем не популярным». Как говорится, со стороны виднее.

Что же произошло с этим видом киноискусства, имевшим в свое время заметные достижения? Не случайно в среде кинематографистов возник вопрос: «А нужно ли сегодня научно-популярное кино?» Во всяком случае в том качестве, в каком оно сейчас существует... Как дамоклов меч висит над нами культивируемый многие годы постулат — популяризация лучших, передовых достижений советской науки. Постулат, может быть, отчасти и справедливый, но, согласимся, ограниченный. Он-то, действуя постоянно и однозначно, и привел наш кинематограф к отказу от диалектического подхода к важнейшему из явлений культурной жизни.

Колосья ветвистой пшеницы академика Лысенко, как известно, давно осыпались на полях страны. А колокол Чернобыля грянул недавно и еще долго будет звучать в наших ушах. Ответственность за то и другое лежит не только на администраторах и послушных ученых, но и на тех, кто популяризировал и пропагандировал

чудеса мичуринской биологии и великие свершения атомной энергетики.

А. Герасимов. Мне нравится постановка вопроса. Но, обсуждая его, не столкнемся ли мы с необходимостью признать, что вид кинематографа, которым мы занимаемся, себя изжил? По крайней мере, это честный взгляд на кризисную ситуацию в научном кино. Ведь к сегодняшнему общественному подъему мы пришли с устоявшимся комплексом информационно-просветительских целей, находящихся вне интересов истинных кинохудожников и зрителей. Одним из способов выхода из тупика представляется переход к проблемно-аналитической функции наших фильмов. Может быть, есть и другие.

Б. Загряжский. Совершенно справедливо. Но как гласит французская поговорка, чтобы сделать рагу из кролика, нужно как минимум иметь кролика. Аналогия, понимаю, рискованная. Я имею в виду художников, для которых переход к проблемно-аналитической функции окажется посильным. Таких, к сожалению, мало, а больше людей случайных, тех, для кого научное кино является только средством получения зарплаты или, того хуже, отхожим промыслом. Особенно это касается сценаристов. Самый больной вопрос сегодняшнего дня! Катастрофический дефицит нового мышления!

В. Двинский. Я сейчас вспомнил: когда в 50-е годы из «большого кинематографа» людей выгоняли, нашу маленькую студию на Лесной называли «кладбищем затонувших кораблей». Я все спрашивал: «А почему кладбище?» Мне объясняли: «Вот, посмотри, сидит человек, известный, солидный — это Крейсер. Был крупным кинорежиссером на «Мосфильме». А его оттуда вывели и причалили к нам. А вот стоит Эсминец, а там лежит Подводная лодка». Почему к нам? Да потому что наша студия к общественным проблемам имела весьма отдаленное отношение. Любой ссыльный мог в нашей тихой гавани отстояться до конца дней своих. Асоциальность стала у нас традицией. А когда режиссеры Е. Саканян, В. Олендер, А. Сидельников, А. Борсюк и другие пытаются своими картинами взорвать рутину, им говорят: ваше кино не научно. Дело дошло до смешного — некоторые замыслы на «Центрнаучфильме» встречают формулировку: это не для нашей студии, социально-публицистическая проблематика — не наш профиль. Это прозвучало не в 74-м, а в 87-м, когда перестройка уже шла вовсю. Автор формулировки — художественный руководитель объединения А. М. Згуриди.

Е. Бокшицкая. Недавно на совместном заседании коллегии Госкино СССР и секретариата СК СССР были рассмотрены идейно-творческие программы будущих самостоятельных студий, в том числе кинообъединений на «Центрнаучфильме». Некоторые из них внушают надежду на изменения к лучшему. И отрадно сознавать, что они получили одобрение. Однако была поддержана и программа «Орбита» (художественный руководитель А. М. Згуриди), в которой, с моей точки зрения, нет ни платформы, ни мировоззренческого ракурса. В ней явно просматривается старая тенденция: — «обо всем понемногу», витает дух той чисто информационно-просветительской функции, о которой говорил А. Герасимов.

С. Капица. Когда меня спрашивают, какие цели преследует наша передача «Очевидное — невероятное», я отвечаю, что это выработка отношения каждого человека к мировоззренческим проблемам — будь то плотник или академик. Мне кажется, сходная задача и у мастеров научно-популярного кино. И вот если мы поможем людям сформировать свою точку зрения на мир культуры, где особое место занимает наука, и сделаем это с позиции нового мышления, то тогда мы и выполним наше основное предназначение. Ведь то, что сейчас происходит в стране, связано с переосмыслением очень важных вещей: приоритетов национального

и глобального развития, проблем войны и мира, острых экологических катаклизмов, взаимоотношений людей, роли личности, роста народонаселения. Все это крупные научно-социальные проблемы, которые стоят перед человечеством и являются материалом для научного кинематографа. Люди не подготовлены к новому миропониманию, и наша задача помочь им в осознании жизненно важных проблем. Система образования перестраивается очень медленно и по существу не реагирует на запросы времени. В условиях кризиса образования, который сейчас мы переживаем, тем более нельзя бездействовать кинематографистам.

А. Беус. Я не согласен с утверждением, что просветительская миссия научно-популярного кино исчерпана. Более того, считаю, что это одна из важнейших его задач. Меняться должен художественный уровень просвещения. Примером могут служить увлекательные научные сериалы, которые с успехом идут по телевидению. Скажем, «Жизнь на земле» Р. Аттенборо — высокого класса просветительская продукция. Есть огромное количество научных проблем, их комбинаций, не только интереснейших по существу, но и увлекательных по форме. Важно их интерпретировать для кино. Нельзя также упускать из виду, что научное кино в своей просветительской деятельности имеет огромную воспитательную ценность для молодежи, а она — будущее науки, ее активный потенциал. Конечно, есть здесь одна, но большая сложность. Создавая научный фильм для сегодняшней аудитории, режиссер должен глубоко войти в проблему, нужны усилия интеллекта, воля к познанию, время для освоения.

Б. Загряжский. Никто не отрицает познавательной функции научного кино. Дело в другом. Само по себе познание не может быть внеличностным. Альберт Эйнштейн говорил: «Открытие цепных атомных реакций так же мало грозит человечеству уничтожением, как изобретение спичек. Освобождение атомной энергии не создает новой проблемы, но делает более настоятельным разрешение старой». Под старой проблемой ученый подразумевал нравственную. Атом не может быть добрым или злым, тем или другим его делает человек. Постижение проблемы должно идти через человека — и героя фильма, и его создателя. Их позиции при этом могут не совпадать, но важен факт существования позиции.

В. Двинский. Конечно. Наука вне личности ни нравственна, ни безнравственна. И возникает интерес, только когда мы знакомимся с конкретной личностью. Поэтому я не призываю искусственного разделения кинематографа на виды и подвиды. Есть целое неразделимое явление — кинематограф. Короче, искусство — или оно есть, или его нет. Существуют разные формы мышления художника. Есть замыслы, осуществляемые в игровой форме, есть — в документальной. Это форма ви́дения мира, а не форма одежды, например.

А. Герасимов. То, что является формой выражения общественного сознания через художественный образ,— это бесспорно. Оно зеркало нашего общества. К примеру, в ленинградском фильме «Компьютерные игры» показано, как в результате чисто инженерного образа мышления в преображенном мире не нашлось места живой природе и человеку. Нужен выход на комплексное научное восприятие живого мира в мире кино. Я недавно на такой образ набрел. Есть долина реки, и есть ее русло. Представьте себе, что река — научно-популярный кинематограф, а долина — сфера человеческой деятельности. Река меандрирует — такова ее природа. И нам до́лжно понимать и предчувствовать естественное движение, а противиться ему — все равно что «прорубать русло», минуя социальную проблематику. Помните, печально известный процесс спрямления рек? Это, как вы знаете, плохо кончилось.

В. Гуркаленко. То, что сейчас проис-

ходит в науке, касается жизни и смерти человека. Неверный шаг оборачивается Чернобылем. А проблема искусственного белка? Там же просто настоящее поле битвы! Казалось бы, об этом и надо снимать картину. И что же? Съемочная группа «Ленаучфильма», решившаяся честно отразить ситуацию, попала в атмосферу шантажа и запугивания. Режиссера затаскали по инстанциям разного калибра. А происходило это все на киришском заводе по производству искусственного белка. Помню случай из моей практики. Я сделала картину о народной медицине — «Войдите в этот храм». Привезли мы ее в Минздрав СССР, и его тогдашнее руководство вынесло вердикт: как нет народной математики, так нет и народной медицины. Я убеждена, что пока открытия и предложения ученых, влияющие на жизнь человека и жизнь общества, не станут предметом широкого обсуждения, не произойдет и качественного сдвига в нашем кино.

И. Крылов. Конечно. Делая фильмы о науке в наше время, просто невозможно избегать острых социальных проблем.

Е. Бокшицкая. Но если бы так происходило в реальности, мы не говорили бы сегодня о кризисе.

И. Крылов. Может быть. Я видел не так уж много фильмов. Сошлюсь на уже упомянутую сегодня ленту «Компьютерные игры». Это фильм по-настоящему социальный. Там показано, как гибнут неперспективные деревни, Аральское море. Но что делают авторы с объяснением причин явления? Они говорят, что произошло это потому, что кто-то, мол, поверил компьютерным расчетам и погнался за кажущейся выгодой. Словом, виноват компьютер, и С. Капица сказал после просмотра, что этот фильм — «антикомпьютерный».

С. Капица. Я хотел подчеркнуть, что компьютер в этом фильме — символ технократизма.

И. Крылов. При чем здесь символ? Все — и авторы фильма, и зрители — понимают, что компьютер ни в чем не виноват. Тем, кто принимал волевое решение, было наплевать на компьютеры, и вообще возможные последствия не принимались во внимание. Приняли решение — и всё...

Е. Бокшицкая. Каждое волевое решение прикрывалось научным обоснованием.

И. Крылов. Ссылались на науку, собираясь перебросить северные реки. И когда губили Байкал — тоже находили ученых-обоснователей. Им С. Залыгин и В. Распутин даже предлагали поставить на берегу Байкала памятники вверх ногами. Но вообще-то не наука виновата, а те, кто бездумно использует ее результаты. Не химия — в отравленных землях Молдавии, и не физика — в трагедии Чернобыля.

М. Нечаева. И что самое печальное, кинематограф на том этапе помогал в осуществлении проектов перекройки сел, переброски вод Аму-Дарьи, что привело, как мы знаем, к умиранию Аральского моря. Эпизоды фильмов, в которых используется хроника тех лет, достаточно красноречивы: там все победно и оптимистично. Так создавалось общественное мнение вокруг дел, оказавшихся растратными. Кинематограф по существу поддерживал те необоснованные решения, которые принимались в кабинетах без учета социальных последствий.

А. Герасимов. Байкал, переброска рек... Как оправдать проектанта? Он получил и выполнил заказ. То же можно сказать и о кинематографисте. Простая ситуация: мне приказывают, я делаю. До такой структуры отношений дожили в обществе. Мы ее создали — нам ее и менять.

В. Двинский. Верно. Однако в кризисном состоянии нашего кино повинны и консультанты научных фильмов. Им отдали право решающего голоса. И они пользуются этим правом в недопустимой мере, нанося вред прежде всего художественной структуре фильма.

Б. Загряжский. Ну, а превращением живого, разветвленного древа мысли

в телеграфный столб занимался четко отлаженный механизм нашей редактуры. Тут уже было не до драмы идей. Разыгрывалась драма кинематографистов, терявших индивидуальность в таких схватках.

А. Герасимов. О какой драме идей можно говорить при монополизации некоторыми учеными целых научных направлений? Оставалось только послушно подтверждать, что наша наука самая научная в мире.

М. Ахметьев. Чтобы не дать монополизировать одну из противоборствующих идей, нужно консультантом назначать или выбирать крупного авторитетного ученого, который мог бы в самой острой, доходящей до конфликта ситуации сохранять терпимость по отношению к оппонентам. Понимать их. А примеров подобных в науке много.

Е. Бокшицкая. На одном из последних пленумов Всесоюзной комиссии научного кино были выработаны основные программные направления. Интересно услышать и точки зрения собравшихся о песпективных направлениях развития научного кинематографа.

Г. Иваницкий. На мой взгляд, первым можно назвать научно-документальный (публицистический) или социальный кинематограф. В последнее время резко возрос интерес к кинопублицистике. Попробую пояснить почему. Объектом приложения научной деятельности являются не только новые технологии, машины или приборы, но прежде всего сознание людей. Историка науки, в отличие от экономиста, в первую очередь интересует — как повлияло открытие на наше мироощущение, как изменило общественное сознание людей. Яркими и хорошо известными примерами революционных переходов в науке могут служить замены теорий Птолемея на Коперника, Ньютона на Эйнштейна, Ламарка на Дарвина и т. д. Эти и менее известные перевороты в науке, повлиявшие на наше сознание, полны драматизма и накала страстей, что интересно и поучительно для любого из нас. Синдромы «Галилей — Урбан» и «Моцарт — Сальери» — вечны.

Б. Загряжский. Вот она — подлинная драма идей! Ведь смена научных концепций — процесс жестокий и очень драматичный!

Г. Иваницкий. Увы. Этот процесс часто сопровождается репрессиями и даже физическим уничтожением оппонентов. Мне кажется, кинематограф на примере науки мог бы, помимо всего прочего, определить границы, за которые не должны выходить человеческие страсти. Анализ научного прошлого необходим для нашего будущего.

Второе направление — это фильмы об эволюции научных идей, о технологии самой науки и о ее влиянии на нашу повседневную жизнь.

Сейчас стало модным во всех социальных бедах винить ученых и научно-техническую революцию. При этом часто забывают, что знания о природных явлениях объективны и не носят нравственной окраски. Например, изобретение пороха служило созданию фейерверков и породило все виды огнестрельного оружия. Было время, когда даже арбалет считали оружием массового уничтожения людей и животных. Оценка добра и зла не существует вне нас, поэтому необходим нравственный кодекс эпохи научно-технической революции.

Б. Загряжский. Декларировать можно, конечно, самые благие постулаты, но декларация — это по сути «что», а в искусстве важно еще и «как». Мне кажется, в нашей беседе наметился некий крен. Мы совсем не говорим о мастерстве, о развитии киноязыка, без которого искусства не существует. Наконец, мы не оцениваем своеобразие зрительского восприятия, которое формируется благодаря образному мышлению. Здесь уже говорили о некоторых научных открытиях. Хочу напомнить еще об одном. В начале 70-х годов американский нейрохирург Р. Орнстайн впервые рассек нервные пути, соединяющие левое и правое полушария мозга и опроверг устойчивую гипотезу об их

идентичности. Левое полушарие можно уподобить мощному компьютеру, имеющему дело со знаниями и их логической обработкой. Мышление словами, язык — детище этого полушария, его владыка. В правом же полушарии — мышление реализуется на уровне чувствительных образов. Оно сродни музыке, которая словами невыразима. Все это я говорю к тому, что кризисное состояние научного кино я вижу прежде всего в левополушарности его мышления, в практически полном игнорировании образного, эмоционального воздействия. Зритель должен выйти из зала обновленным и потрясенным — в идеале, конечно. А для этого фильмы нужно делать двуполушарным мозгом, используя всю его эмоционально-логическую мощь. И еще. Искусство должно стать для кинематографиста образом жизни. Совсем недавно я открыл для себя поразительную статью, написанную еще в 1919 году М. М. Бахтиным. Он говорил, что нельзя разделять искусство и жизнь; это вещи взаимосвязанные, неотделимые друг от друга.

А. Толстых. Я по профессии психолог. И возникающие здесь проблемы хочу рассмотреть в аспекте психологической науки. Давайте разберемся, кто сегодня является потребителем научно-популярного кино. Можно с уверенностью сказать, что большинство ваших зрителей — люди молодые. На девять десятых они воспринимают фильмы через зрелищное общение. Что же это такое? Прежде всего ориентация на такое восприятие информации, при котором аудиовизуальный ряд вызывает у публики сильное эмоциональное переживание, обостренное чувство коллективности, общности, причастности к некоему целому.

Из психологических трудов известно, что в коллективе человек во много раз более внушаем, чем когда он находится наедине с источником информации. Это первая особенность зрелищного общения. Вторая — реакция на механизм оппозиционности в структуре фильма по принципу — «они и мы» («немцы и наши», «белые и красные», положительные и отрицательные, умные и дураки). Зритель не столько размышляет, сколько эмоционально отождествляет себя с героем, идеей, и таким образом воспринимает содержание фильма. Наконец, зрелищное общение предполагает ориентацию картины на разрядку напряжения в финале (катарсис или хэппи энд). Не учитывая этих установок, нельзя, на мой взгляд, достичь прогресса в научно-популярном кинематографе. Мы сейчас говорим о кризисе, но вспомните, как быстро расправлялись авторы с идеями, заложенными в фильмах. Ни одного вопроса не было оставлено без ответа...

Е. Бокшицкая. Совершенно правильно! Мы всегда знали, что такое хорошо, что такое плохо, истины высказывали, как правило, только наши ученые, а если «там» выскажут — так это буржуазная пропаганда. Из-за экспансии такого рода кинематографа социальные последствия не замедлили сказаться...

Б. Загряжский. Мы попросту разучили людей думать! И проиграли на этом пару последних поколений.

А. Толстых. Меня вообще удивляет тот факт, что психолог, специалист во восприятию отсутствует в штате киностудий. Дилетантизм — не лучшее подспорье в работе с массовой аудиторией, тем более с учетом перехода на хозрасчет. Тут сегодня вспомнили М. Бахтина. А ведь этот ученый является создателем всемирно известной концепции диалога, соединения в одном произведении двух равноправных позиций, различных отношений к миру. И вот когда нечто подобное проникнет в структуру фильма: две личности, две идеи — равноправные, равновеликие,— они уже не позволят соскользнуть на внешнюю зрелищность, ибо предполагают содержательное толкование позиций.

М. Ахметьев. Я хочу поддержать и несколько развить выступление моего коллеги-психолога. Вся общественная и политическая жизнь страны послед-

них шестидесяти лет отчетливо показывает: большинство наших неудач связано с тем, что мы никогда не разыгрывали альтернативные варианты, а следовали всегда одной и, как нередко выяснялось, ошибочной линии. Это можно распространить и на научно-популярное кино. В науке идет постоянное противоборство идей, методов, научных концепций и гипотез, и далеко не всегда можно, а чаще просто нельзя заранее предсказать чью-либо победу. В одном институте, даже в одной лаборатории нередко работают ученые, стоящие в науке на диаметрально противоположных позициях. Одна из них, вероятно, тупиковая, что не сразу становится очевидным. Но это — наука, и это — нормальный путь ее развития. Историки науки будут изучать не только труды ученых, в сфере их анализа, возможно, окажется и научно-популярное кино. Поэтому фильмы с альтернативной научной завязкой — нужны. И прежде всего с точки зрения нравственного посыла.

А. Додонов. Понимание нравственности в кино не должно переходить в нравоучение, поскольку последнее вызывает обратную реакцию у зрителей. Научные идеи следует раскрывать в альтернативном ключе. Именно такой подход послужит формированию широкого мировоззрения зрителя.

Л. Николаев. Расскажу одну историю. Лет десять назад мы с Сергеем Петровичем Капицей пригласили для участия в нашей передаче «Очевидное — невероятное» двух крупных ученых-геологов В. В. Белоусова и В. Е. Хаина. В студии на наших глазах происходило драматическое столкновение двух научных гипотез, которые исповедовали эти люди — гипотез «фиксизма» и «мобилизма», то есть примата вертикальных или горизонтальных движений в земной коре. Альтернатива была налицо. И хотя участники научного спора были предельно корректны и уважительны по отношению друг к другу, обстановка, тем не менее, накалилась настолько, что на следующий день оба маститых ученых обратились на телевидение с просьбой не выпускать передачу в эфир. Так она и не появилась. Хотя мы, авторы, считали, что зрителям это могло быть интересно, как с точки зрения научной, так и по эмоциональному накалу.

Г. Иваницкий. Жаль. Потому что очень хорошо, когда вы приглашаете двух людей, имеющих разные позиции. Кто из них прав, зрителю неизвестно. Но как захватывающе наблюдать за столкновениями характеров. Ведь исследование человеческих характеров и есть предмет искусства. Прогрессивная идея не может проиграть. Но даже если и проиграет, зритель фильма все равно выиграет, ибо включится посредством зрелищного общения в борьбу идей.

А. Герасимов. Все это так. Но сегодня специализация и дифференциация наук зашли так далеко, что впору популяризировать науку внутри самой науки.

Е. Бокшицкая. Вы хотите сказать, что пришло время делать научно-популярные фильмы для ученых?

А. Герасимов. Кто знает? Быть может, в этом смысле наши фильмы и внесут свой вклад в науку. *(Смех.)*

Л. Николаев. Недавно у меня состоялся любопытный разговор с известным иммунологом и популяризатором науки Р. В. Петровым. Он высказал удивившую меня мысль: «Когда я пытаюсь объяснить, что-либо популярно, то это помогает мне думать. Я ищу не просто образ и способ изложения, но и стимулирую себя для будущих научных поисков».

Б. Загряжский. Мне довелось общаться с Р. Петровым, когда по сценарию Д. Данина я делал картину «Ты в мире». Здесь уже говорили о научных консультантах. Хотелось бы, чтобы все они стали такими же полноценными соавторами фильмов, каким был для нас Петров. Однако прокатная судьба картины сложилась не лучшим образом. Впрочем, это удел практически всех наших лент. И только благодаря программе «Оче-

видное — невероятное» фильм «Ты в мире» посмотрело много зрителей. Я это рассказал к тому, что в нашем разговоре мы — ну никак! — не уйдем от проблемы проката — очень больной, острой. Для кого мы работаем? Кто увидит наши фильмы? Нам, к сожалению, не дано предугадать. А надо бы...

Л. Николаев. Меня, между прочим, всегда поражал этот рудимент — существование отдельно телевидения и неигрового кино. Предположить, что экспериментальный центр неигрового кино на базе столичного кинотеатра «Стрела» станет меккой для зрителя — по меньшей мере наивно. Нужна форма совместных с телевидением действий, совместных программ и заказов.

В. Гуркаленко. Судьба проката волнует всех. Я считаю, что показ наших фильмов отдельно и в программах может осуществляться и в форме клубного проката. Умно построенные подборки наших работ ждут острой, живой дискуссии. Люди хотят подумать после просмотра. И для этого собираются вместе. Это не коммерческий прокат, а некий вид общения: зрители не сидят в своих квартирах-клетках наедине с голубым экраном. Киноклуб становится прекрасным средством объединения людей.

И. Крылов. Но если делать кино в таком виде, для небольших групп, то не проще ли перейти на видеокассеты для клубного показа? Ведь тогда в любой момент можно начать сначала, можно взять любую кассету дополнительно, если надо — можно повторить и т. д. Для такого показа, может быть, проще и дешевле приобрести видеомагнитофон, чем киноустановку?

В. Двинский. Не надо путать средства передачи со средствами трансляции. Видеокассеты — есть способ трансляционной передачи. Экран — есть способ передачи фильма. И есть некая видеокультура. Это уже другое дело.

А. Герасимов. Речь идет о коллективном киновосприятии. Зритель иначе реагирует, иначе осмысляет и оценивает кинопроизведение, чем на видео- и телепросмотрах. Это не сольный характер общения с искусством. Только кинотеатральный просмотр может дать соборность восприятия.

С. Капица. Задача кинематографа — отражать то, что волнует большинство. И поэтому его никак нельзя рассматривать вне новых социальных и технических возможностей. Сегодня в союзе с телевидением кинематограф играет решающую роль. Прошлой осенью я был на телевизионном фестивале в Бристоле. Важное заключение: все кино там финансируется телевидением и, естественно, научно-популярное. Фильмы записаны на видеокассетах, их можно посмотреть в киноклубах, где угодно. У нас же видеокассет меньше, чем в Саудовской Аравии. Пять лет назад в кабинете у бывшего председателя Гостелерадио С. Лапина был разговор на эту тему. Он сказал, что видеотехника не нужна никакая. Лапина уже нет на этом посту, а его мнение пустило глубокие корни. Кино и телевидение, объединив свои усилия, должны думать о сериалах. Тут уже был упомянут телесериал «Жизнь на земле». Его видели миллиарды людей, он дважды показывался на нашем ТВ. Необходимо продолжить такую работу и нам — создать сериалы по экологии, геологии, основам дарвинизма. В этом я вижу основную миссию ученых и телекинематографистов.

Г. Иваницкий. Я хочу рассказать еще об одном, на мой взгляд, перспективном направлении в развитии научного кино — это создание на основе новых методов распространения видеокультуры предпосылок к очередной интеллектуальной революции общества. Я имею в виду международную видеоэнциклопедию. На этой мысли из-за особой важности остановлюсь подробнее. Работы, имеющие энциклопедический характер, известны с давних времен. Создание механизма систематизации знаний было величайшим достижением человеческой мысли, которое дало толчок про-

цессу развития культуры. Однако только в XX веке определилась методология составления энциклопедий, отражающая реальный иерархический процесс образования и познания мира.

Во второй половине XX века появилась идея создания динамической энциклопедии или непрерывно пополняемого банка научных данных на основе вычислительной техники, которая используется для поиска и запоминания поступающей информации. Именно эта идея привела к ускорению получения и обмена знаниями среди научных работников и послужила основой лавинного процесса, который и называют компьютеризацией общества. Однако она не оказала сильного влияния на гуманитарные науки и не коснулась ряда социальных слоев. В то же время решение множества проблем, которые встали сегодня перед человечеством, невозможно без гуманитаризации всего общества, не только его части. Необходимо развивать у людей критическое восприятие негативных мировых процессов, воспитывать умение пользоваться своими правами и формировать уважение к правам других; помочь осознать растущую во всем мире взаимозависимость между событиями, народами и государствами; понять основные проблемы, стоящие перед обществом, и различные подходы к их решению; ознакомить с формами международного сотрудничества, направленными на выработку концепции общечеловеческой солидарности; научить рассматривать проблемы своей страны как составную часть проблем мирового сообщества. В этом плане не требующая перевода и обладающая большим эмоциональным воздействием объективная видеоинформация могла бы сыграть существенную роль.

Идея создания международной видеоэнциклопедии естественна и органически вытекает из хода исторического развития культуры человечества. Она была сформулирована мною на 38-й сессии Международной ассоциации научного кино. Суть ее заключается в том, чтобы средствами видеотехники дать различным слоям населения реалистическое представление как о себе, так и об окружающем мире. Возможны варианты реализации этой идеи: в форме национальных видеоархивов, объединенных в единую сеть с компьютерами поиска, или видеосерий, объединяющих людей. Например, «Календарь народов», «Легенды, мифы, обряды и праздники народов мира», «Уроки локальных катастроф» и т. д. Роль научно-популярных сериалов здесь может быть весьма существенной.

Е. Бокшицкая. Я хотела бы на секунду опуститься на грешную землю и поинтересоваться: создание таких сериалов потребует огромных средств, кто будет финансировать эту работу? Может быть, имеет смысл подумать о совместных постановках? Ведь в появлении, скажем, международного видеобанка заинтересовано все человечество.

С. Капица. Недавно я получил письмо, подписанное президентом АН СССР. В этом письме — просьба оказать содействие в создании 25-серийного фильма по 45 минут каждый — о современной физике и биологии. Чехословакия, например, ассигновала на это более миллиона крон. Предполагается участие не только социалистических стран. Так что возможности есть. Деньги для этой цели могут быть найдены.

Л. Николаев. Хочу воспользоваться сегодняшней ситуацией и рассказать вам о том, что мы затеяли на телевидении. Это имеет самое непосредственное отношение и к прокатной судьбе нашего кино, и к созданию сериалов... Предполагается, что весь второй или третий общесоюзные каналы будут отданы научно-популярным программам. В них раскроется комплекс взаимоотношений человека с миром — с наукой, с искусством, обществом и т. д. Сейчас спланирована рубрика «Избранное» — это повторный показ лучших фильмов. В апреле будущего года собираемся провести

фестиваль научно-популярных теле- и кинокартин. Хотелось бы согласовывать наши действия в создании упомянутых сериалов и в комплектовании программ из того, что сделано ранее. Речь идет о совместных мировоззренческих программах, способных сориентировать зрителя в конгломерате сложных научно-философских проблем.

С. Капица. Я думаю, что общесоюзный канал научно-популярного вещания — достойная акция ТВ. Сериалы из истории науки, а они неизбежно там появятся, выявят науку как часть общечеловеческой культуры. Сейчас во всем мире этим вопросам уделяется огромное внимание. Так, англичане сделали игровую картину об открытии ДНК. В этом фильме раскрыта не только научная суть явления, но и воссоздана драматическая обстановка, в которой рождалось открытие. И главное — нам передается нерв человеческих отношений.

В. Гуркаленко. Мне это очень близко. Ведь «наука... плодотворна, когда мы принимаем ее не только разумом, но и сердцем». Это Д. И. Менделеев сказал. Жаль, что мы об этом совершенно забыли.

Б. Загряжский. Почему же? Не забыли. И говорили, и писали. Жаль вот только, что мало снимали науку «сердцем». Мысль Менделеева впрямую связана с «возвышением над материалом». Термин Д. Данина из статьи «Сколько искусства науке надо?», опубликованной в журнале «Искусство кино» двадцать лет назад. Эта программная работа дала жизнь целому направлению — научно-художественному кинематографу. Не откажу себе в удовольствии процитировать фрагмент из нее: «Надежда возвыситься над научным материалом требует уйти с его почвы. Другого выхода нет. А куда? В более широкий мир, объемлющий саму науку: в жизнь!» Но жизни принадлежит и сам художник. «Объемля мир науки, жизнь объемлет и его собственную персону, противостоящую этому миру,— продолжает писатель.— И когда возвышенные намерения или все те же пушкинские смутные влечения чего-то жаждущей души уводят мастера с почвы чисто научного материала в живую жизнь, он приходит к себе». Вот это умение выйти за пределы научной проблемы в жизнь, ощутить себя ее частицей, эта жажда никогда не должна утолиться.

Г. Иваницкий. Я думаю, что она и не станет утоленной. И потому всячески приветствую появление нового телевизионного канала, о котором говорили С. Капица и Л. Николаев. Ведь на 100-м пленарном заседании Генеральной Ассамблеи ООН период 1988—1997 годов был провозглашен десятилетием развития культуры.

Утверждены четыре основные цели десятилетия: выделение культурного аспекта развития, утверждение и обогащение самобытной культуры, расширение участия стран в развитии культуры; укрепление международного сотрудничества в области культуры. Кроме того, было предложено всем государствам, межправительственным и международным внеправительственным организациям и заинтересованным лицам принять участие в достижении целей десятилетия, сформировать ряд программ с соответствующими приоритетами.

Е. Бокшицкая. В завершении беседы я хотела бы вернуться к ее началу. Диагноз был поставлен беспощадный — кризис научно-популярного кино. И все-таки есть ли надежда на выздоровление?

А. Герасимов. Наше будущее кино — то, которое дает человеку образцы многомерного мышления и мировоззренческие ориентиры, отвращает его от штампов и стереотипов, стимулирует напряжение ума и самостоятельность мышления. Это кино, пронизанное идеями нравственности, конечно же, даст человеку знания, расширит кругозор. Мы хотим сделать наши фильмы зеркалом, с помощью которого общество будет познавать себя.

Заметки зрителя со стажем

Мне не с кем поговорить о кино, поэтому хочу поделиться своими мыслями. Зритель я преданный и демократичный, первыми моими фильмами были «Жила-была девочка», «Смелые люди», «Первоклассница». Смотрю по 2—3 картины в неделю — около 150 в год, но многие ли запомнились? Потрясли? Единицы. Таких, которые задели бы душу, не наберется и десятка. Сильное потрясение испытала на «Крейцеровой сонате» и от игры Джека Николсона в «Кукушке». А о чем «Схватка», «Акция», теперь уж и не вспомню. Не понравился фильм «Кин-дза-дза!», видимо, не поняла. Никогда бы не купила «Анжелику в гневе» и «Неукротимую маркизу»: кто там гневается, кто неукротим?..

Хочу поговорить о посещаемости. Бывает, в зале сидят 3—4 человека. Так я смотрела «Жалобу», «Плату за проезд», «Зину-Зинулю». Мне они, в общем, понравились. А люди не шли. И критика как-то обошла эти картины. Вот помешались все на «Покаянии», «Проверке на дорогах», «Долгих проводах» — из статьи в статью переходят одни и те же названия, а других словно и нет. (Я много лет получаю «Советский экран», «Советскую культуру», «Смену», читаю и другие издания, а в этом году выписала «Искусство кино», как ни трудно это было — невелик бюджет.) Будто вдалбливают зрителю — смотри это, но не смотри то! А если зритель не хочет? С «Темы» публика уходила, «И корабль плывет» досмотрели единицы, уходили с «Бала», с «Осенней сонаты». Иногда валят толпами. Бывает, я тоже ухожу, хоть и крайне редко. Грешна, так и не досмотрела когда-то «Христос остановился в Эболи», полчаса меня хватило на фильм «Пришла и говорю», совсем не понравился «Человек с бульвара Капуцинов», хотя читала сценарий и хохотала до слез. Битком был набит зал на «Танцоре диско», а мне так хотелось уйти! Разумеется, на всех нас трудно угодить, но заметьте одну интересную особенность: чем больше критика ругает фильм, тем больше зрителей его смотрят. И как ни хвалит другой — зритель все равно не идет. Мне горько, когда шпыняют тех, кому нравится «Есения» или «Королева Шантэклера». Обругали фильмы, изругали в свое время зрителя. До сих пор помню слова одного критика: только люди с самым низким вкусом, не уважающие ни себя, ни искусство, способны смотреть такие низкопробные поделки. Вот ведь как резко. А пустите их снова по экранам, и залы заполнятся теми, кто «себя не уважает».

У меня хранится вырезка из ленинградской газеты: «...Благодарим всех, кто прислал свои возмущенные отклики на фильм «Городской романс». По правде, так и правильно благодарили, но будь я критиком, я постаралась бы понять: что движет им, зрителем? какие-такие струны задевает? почему оставляет равнодушным? Что-то мало я встречала подобных статей. Проводятся кое-какие зрительские опросы, но никогда никто не спросил: а второй раз пошли бы смотреть фильм? А десятый? Если б меня спросили хотя бы по недавней программе, я бы ответила: Никогда! — «Акселератку», «Не забудьте выключить телевизор...», «Вечерний лабиринт», «Хорошо сидим!», «Мы веселы, счастливы, талантливы!». Не пошла бы на «Иди и смотри», но по другой причине — тяжело. Но «Полет

над гнездом кукушки» еще посмотрю. И «Крейцерову сонату». Еще раз посмотрела бы «Глорию», «Папаши», «В джазе только девушки», «Ва банк»... Очень люблю фильмы с Анни Жирардо, обожаю Раневскую, пусть она просто бы сидела и ничего не делала в кадре. «Белое солнце пустыни» — наверное, единственный фильм за многие годы всем угодивший. Почему больше нет таких? Универсальных.

Мне кажется, самое главное — работа со зрителем «по месту жительства». В иных кинотеатрах, кроме афиши, ничего нет. Да, проводятся у нас встречи с актерами, режиссерами. Но достаточно ли этого? Ведь не трудно ввести устную рекламу перед сеансом. Но не слыхала и не видала нигде и никогда! Вовсе не хочу сказать, что зритель так и повалит, но не потеряется довольно значительная часть аудитории.

Вот как я смотрела «Осеннюю сонату». Поехала далеко, во Дворец культуры. Билеты не продают — нет зрителей. Сколько нужно? — Не менее пяти. Парочка подошла, еще кто-то. Я купила четыре билета, тогда начали фильм. Молодые обнимались, вряд ли что на экране видели, третий зритель вообще уснул. Почему? Ведь там Ингрид Бергман! А кто она — зрители знают? Будь я директором кинотеатра, рассказала бы об актрисе, а еще лучше — списала бы ма-а-ленькую заметочку из «Советской культуры», где говорилось, что в Лондоне на скамейке можно было часто увидеть пожилую женщину, гревшуюся под лучами неяркого осеннего солнца. Это была знаменитая актриса Ингрид Бергман. Вскоре она умерла, а перед смертью она говорила — если я умру, напишите на моем надгробье: «Здесь похоронена хорошая актриса». Для меня таких слов было достаточно, чтобы я побежала на «Осеннюю сонату», в которой Бергман играла, кажется, свою последнюю роль.

Вот у нас недавно прошел фестиваль индийских фильмов, и ведь никакой работы не было проведено. Абсолютно! А картины были неравнозначны — «Правосудия!», «Суть», «Артист», «Сила любви»,— и можно было бы обсудить их, проанализировать. Хорошее дело обернулось ничем. Вот только «Цветок в пыли» шел при полном зале. Диссертацию можно защитить о зрительских вкусах.

Мы тратим огромные деньги на покупку фильмов, и сами же делаем все, чтобы их никто не увидел. Меня, зрителя, это волнует, но почему не беспокоятся работники киносети?

«Трудные» фильмы. Их стало очень много. Готова ли к их восприятию основная масса зрителей? «Покаяние». Десятки статей призывали прозреть, очиститься, переосмыслить. Посмотрела. Прозрела. Очистилась. Но второй раз не пойду — сложный фильм. Феллини! Я была потрясена «Ночами Кабирии», а «Корабль...» не восприняла. Но что у нас в Перми делается, чтобы зрители не уходили? А в других городах разве лучше?

Иногда мне кажется, что зрителей не привлекают названия картин. Мне понравился «Человеческий фактор», но какое скучное, невразумительное название. «Тайны мадам Вонг» — пустейшая безделица, привлекшая многих, наверное, тем, что «Тайны...», они всегда заманчивы...

После фильма «Гойя...», где Банионис «стал» Жженовым, начала обращать внимание на голоса в кино. Как-то в течение месяца посмотрела 20 фильмов, из них в 15 (!) дублировал Яворский. Из фильма в фильм кочуют одни и те же голоса: Демьяненко, Саранцев, Мокшанцев, Голубицкий, Белявский, Ферапонтов... Иногда думаю — не буду больше ходить в кино! В 20 лет ничего не замечала, а сейчас все лезет в глаза и уши. И зачем так со мною сделалось?!

Помните «Безотцовщину»? Семина стоит, разговаривает. Под платком бигуди. Через секунду исчезли. В «Парижской драме» Елена Бондарчук играет на рояле — волосы до плеч, тут же стали ниже спины, потом снова до плеч. Часто у героя кольцо на одной руке, вдруг — на другой. Почему

в фильмах о 30-х и 40-х годах начесы? Разве они тогда были? Почему актрисы не умеют полы мыть? Картошку тоненько чистить? Почему героиня моет пол, а в следующем кадре этими же руками может схватить героя за лицо, обнимать? На стол накрывать? Почему в кадре наяривает гармошка, а в фонограмме — играет баян? Почему в ста фильмах один и тот же стук каблуков и одинаково хлопают все двери? Почему у нас стали безликими титры? Роли исполняли Иванов, Сидоров, Петров — а как звали героев (в кинотеатрах звук такой, что, бывает, до конца сеанса не поймешь, как зовут персонажей), а кто кого играл? Считаю, что это не только небрежность, но и неуважение к актерам, снимавшимся в картине. И к зрителю тоже. Это в детстве, помню, искренне недоумевала, зачем в фильме нужны всякие надписи, и если б мне сказали, что в «Смелых людях» не Вася Говорухин, а Сергей Гурзо, начала бы спорить.

Сейчас мне уже шесть раз по семь, я зритель со стажем, хотя и не доросла до тех, кто смотрит только Тарковского или отличает операторскую руку Юсова от стиля Лебешева, например. Но мои заметки — это и боль, и неудовлетворенность тем, что не все ладно в кино. А кино я люблю и хочу, чтобы оно было лучше. Но мое письмо, наверное, ничего не изменит. Одна только просьба: пусть хоть кто-нибудь из режиссеров его прочитает.

г. Пермь

В. Г. Кайда

Переписка с читателями

Нужна новая киностудия

Человек призван ощущать себя частью мира, он не может существовать изолированно от него, сам по себе. Испытываешь признательность создателям картин, которые ищут ответы на кардинальные вопросы века. Очень важно, чтобы такие ленты создавали молодые кинематографисты, способные видеть жизнь глазами своего поколения, которому предстоит шагнуть в новый век и взять на себя ответственность за судьбы мира.

Я убежден, что картины такого масштаба требуют и новой географии. Новые люди, новые взгляды — это сегодня и тем более завтра Сибири и Дальнего Востока. Партия и правительство поставили перед нашим народом задачу в кратчайшие сроки освоить Сибирь и Дальний Восток. Для успешного развития такого огромного региона необходимы не временщики, не охотники за длинным рублем, а люди, которые вместе с нами ощутят эту землю как свою.

В центральной части России, где, мне представляется, чуть ли не каждый камень описан, человек живет и дышит историей, ощущает свои корни. Историей Дальнего Востока мы вправе так же гордиться. Но как широко и сколь эффективно пропагандируем мы ее?

Освоение американцами Дикого Запада породило нескончаемую серию вестернов, заполонивших экраны едва

ли не всего мира. При всех очевидных для нашего зрителя недостатках большинства этих коммерческих фильмов лучшие из них сумели-таки создать запоминающиеся и во многом притягательные образы пионеров-переселенцев, в жестокой борьбе осваивающих новые земли для будущего капиталистического колосса. А что мы знаем об уникальной, удивительной истории освоения Дальнего Востока? О том, как пешком, верхом, на подводах месяцами двигались через всю страну к Тихому океану выходцы из западных областей России, Украины и Белоруссии? Как селились они в тайге на берегах светлых, могучих рек. Не бесценный ли это пласт для серии картин, которые способны будут зажечь в молодых огонь романтики, любви к далекому краю Родины?

Насколько те, кто приезжают к нам сюда жить, знают прошлое своего нового места жительства? Не должны ли кинематографисты (вместе с писателями и другими деятелями культуры) чувствовать себя в долгу перед столь важным социальным заказом?

Снимать фильмы о Дальнем Востоке так, как это делается сегодня, думаю, не стоит. Чтобы написать хороший сценарий и снять потом хороший фильм, мало, как принято сейчас, приехать, слегка осмотреться и, объяснившись в любви к Приморью, затем в павильоне киностудии выстроить декорацию. Средств жалко, и обидно за счет темы «про Дальний Восток» увеличивать количество серых, а порой и лживых картин. А чтобы хорошие, глубокие картины делать, надо здесь жить.

Я убежден, что назрел вопрос об открытии студии художественных фильмов на Дальнем Востоке.

Куда пристраиваются многочисленные выпускники ВГИКа, сколько из них простаивают после первой работы по нескольку лет? Сколько их уже потеряно? А как они здесь нужны! Разве не мог бы здесь полнокровно работать филиал «Мосфильма» (так, к примеру, как существует Ялтинский кинокомплекс)? У нас не Ялта, но места удивительные, ландшафт разнообразнейший, климатические условия отличные. Уверен, что, только предоставляя возможность кинематографистам других киностудий страны, да и других стран, не владеющих столь уникальной природной «натурой», снимать здесь, можно с лихвой покрыть расходы на создание нового кинокомплекса, первого на Дальнем Востоке.

Но главное, конечно, не в этом. Время требует создать здесь молодую студию со своим творческим лицом. А темы для фильмов могли бы разработать и мы, писатели-дальневосточники. Вот вам заявка на первые из них: российские мореплаватели, первые исследователи С. С. Атласов, В. М. Бабкин, Н. Н. Муравьев-Амурский, герои гражданской войны, такие, как легендарный вожак партизан Гавриил Шевченко, и т. д. и т. п.— сколько ярких судеб, сколько тем и сюжетов! В справочнике А. Степанова «Русский берег» множество имен, и за каждым интереснейшая судьба. Наш долг, писателей и кинематографистов, рассказать о них. Литераторы Дальнего Востока немало написали о прошлом и о сегодняшнем дне, книги их известны в Союзе, переводятся за рубежом, но, похоже, у кинематографистов не хватает времени на них. Я вовсе не хочу утверждать, что произведения Станислава Балабина, Олега Щербановского, Михаила Матюшина, Ивана Басаргина да и многих других, в том числе и мои собственные,— готовые сценарии, бери снимай. Но кто лучше нас может рассказать о жизни — нелегкой и интересной, полной проблем и перспектив, романтической и будничной, которая возможна только здесь, на Дальнем Востоке?

Л. Князев,
ответственный секретарь Приморского отделения Союза писателей РСФСР
г. Владивосток

ОТ РЕДАКЦИИ

Это письмо редакция направила — с просьбой его прокомментировать — в Госкино СССР. В полученном спустя несколько месяцев ответе сообщалось, что «создание на Дальнем Востоке еще одной киностудии, помимо Дальневосточной студии кинохроники (крохотной, маломощной, вот уже много лет ожидающей полной технической реконструкции и строительства нового творческо-производственного корпуса вместо существующего.— *Ред.*), сопряжено, в первую очередь, с привлечением многочисленных специализированных кадров киноработников всех категорий, как творческих, так и производственно-технических, которых в настоящее время на Дальнем Востоке крайне мало, а также с вложением значительных денежных и материальных средств, которые не предусмотрены перспективным планом развития кинематографии... Вместе с тем Госкино СССР считает, что к вопросу создания киностудии художественных фильмов на Дальнем Востоке необходимо будет вернуться при подготовке предложений на следующую пятилетку».

Ответ подписал первый заместитель председателя Госкино СССР **Н. Сизов** — накануне ухода на пенсию. По этой причине спросить у него, будет ли создаваться такая студия в следующей пятилетке, теперь невозможно. Мы посчитали полезным привести мнения специалистов, которые сейчас работают в отрасли.

В. Рябинский, заместитель председателя Госкино СССР, много лет проработавший начальником Главного управления кинопроизводства Госкино РСФСР: «Считаю сейчас и считал раньше, что создание студии художественных фильмов на Дальнем Востоке стимулирует творческие силы региона, такую студию создавать надо».

А. Голованов, директор Восточно-Сибирской студии кинохроники (Иркутск): «Мое мнение: создание крупной студии художественных фильмов на Урале было ошибкой. Для этого здесь не было достаточного количества кинематографистов, живущих или готовых сюда переехать. На Дальнем Востоке — другое дело, это регион, где желающих приложить свои творческие силы будет значительно больше и не в качестве «варягов». В этом я полностью согласен с Л. Князевым, хотя и не живу на Дальнем Востоке».

А. Суриков, председатель всесоюзного объединения «Совинфильм»: «Производственная база нашего кино не расширялась не помню уж сколько лет. Это плохо для национальной кинематографии, а для совместных постановок дело и вовсе оборачивается катастрофой — мы не в состоянии снимать, не тесня плановые работы студий. Между тем в объединении есть немало предложений от зарубежных фирм: построить для совместных постановок новые студии по последнему слову техники, в частности, для Ялты уже есть готовый проект. Убежден, что студия на Дальнем Востоке из-за уникальности природных условий окупится только одним оказанием услуг зарубежным кинематографистам и могу предположить, что найдется зарубежный партнер для реализации и такого проекта. О творческой пользе студии на Дальнем Востоке убедительно сказал автор письма».

Остается добавить, что при обсуждении на коллегии Госкино СССР будущего киноотрасли заместитель председателя Госкино СССР **В. Макавеев** назвал развитие материально-технической базы кинематографа в Сибири и на Дальнем Востоке одной из самых важных задач.

Приведенная выше подборка высказываний дает основания ждать от Госкино более определенного официального ответа на предложение нашего читателя.

ПОЗДРАВЛЯЕМ С ДНЕМ РОЖДЕНИЯ

ГЕНС Инну Юлиусовну, киноведа
ПОГОЖЕВУ Людмилу Павловну, кинокритика, киноведа, заслуженного работника культуры РСФСР
СМИРНОВУ Елизавету Михайловну, киноведа, кинодраматурга
ТИТОВУ Веру Алексеевну, киноактрису, заслуженную артистку РСФСР
ТУМАНЯН Инессу Суреновну, кинорежиссера
ФЕДОСЕЕВУ-ШУКШИНУ Лидию Николаевну, киноактрису, народную артистку РСФСР

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 80-летием

АНДРОНИКОВА Ираклия Луарсабовича, кинодраматурга, критика, народного артиста СССР, лауреата Ленинской премии, лауреата Государственной премии СССР
ЯГДФЕЛЬДА Григория Борисовича, кинодраматурга

С 75-летием

КАСАТКИНА Павла Дмитриевича, кинооператора, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственных премий СССР
КОМАРА Виктора Григорьевича, научного работника, заслуженного деятеля науки и техники
ЛЕЙМАНИСА Александра Оттовича, кинорежиссера, народного артиста Латвийской ССР

С 70-летием

АКСЕНЧУКА Ивана Семеновича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР
ЗАХОДЕРА Бориса Владимировича, кинодраматурга, писателя
ФАЙЗИЕВА Рахмата, писателя, кинодраматурга, народного писателя Узбекистана, заслуженного деятеля искусств Узбекской ССР

С 60-летием

ДРУЦЭ Иона Пантелеевича, кинодраматурга
ЛАРИОНОВА Всеволода Дмитриевича, актера, народного артиста РСФСР

С 50-летием

ДАШУКА Виктора Никифоровича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств Белорусской ССР, лауреата Государственной премии СССР, лауреата премии Ленинского комсомола
ДОЛИНИНА Дмитрия Алексеевича, кинооператора, кинорежиссера
ЛЮБИМОВА Павла Григорьевича, кинорежиссера
ПОПОВА Леонида Сергеевича, кинорежиссера
ТАТАРСКОГО Евгения Марковича, кинорежиссера

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов

Мемуары и публикации

Макс Бременер

Испытание правдой

Размышления о фильме Ф. Эрмлера «Великий гражданин»

В 1974 году вышла в свет в издательстве «Искусство» книга «Фридрих Эрмлер» с подзаголовком «Документы. Статьи. Воспоминания».

Я купил ее весною 1980 года не у букиниста: просто она не раскуплена.

Между тем многое в ней интересно. Я начну с того, как режиссер пригласил замечательного актера И. Н. Берсенева на роль Карташова в «Великом гражданине», остановлюсь на том, что из этого вышло.

Слово имеет режиссер:

«Это было в 1937 году. Сценарий «Великого гражданина» был закончен. Н. И. Боголюбов — исполнитель роли Шахова усердно изучал биографию С. М. Кирова. Он весь погрузился в материал о деятельности Сергея Мироновича. Много времени проводил на его квартире, в беседах с близкими ему людьми.

Уже были намечены артисты на все роли, кроме роли Карташова, главаря антинародной, вражеской оппозиции.

Часто бывает, что не видишь актера на ту или иную роль. Так было и на этот раз» (это пишет Эрмлер в 1961 году).

В 1938 году авторы сценария Блейман, Большинцов, тот же Эрмлер писали о том же несколько по-иному: «Мы не могли найти исполнителя роли Карташова. Актеры отказывались играть врага. Они боялись этой роли, боялись ненависти зрителя». Причина, по которой не удавалось найти актера на роль Карташова, пожалуй, немаловажна, она характеризует атмосферу времени, когда создавался фильм.

Ф. Эрмлер продолжает рассказ о поиске актера на роль Карташова:

«В эти тревожные для нас дни кто-то, не помню, кто это был,— спасибо ему!— посоветовал посмотреть приехавшего в Ленинград на гастроли И. Н. Берсенева.

В первый же вечер я пошел смотреть Ивана Николаевича в концерте. Иван Николаевич и Софья Владимировна Гиацинтова читали «Каменного гостя»... Я преисполнился уверенности, что именно Берсенев должен играть Карташова.

В этот же вечер нас познакомили. Я кратко изложил Ивану Николаевичу свою просьбу и передал ему сценарий...

После нескольких встреч договорились о следующем: первое — Иван Николаевич дает принципиальное согласие сниматься».

Принципиальное согласие сниматься Берсенев, однако, дал далеко не сразу. Вначале было выражено принципиальное несогласие. В той же статье «И. Н. Берсенев в «Великом гражданине», опубликованной ранее в сборнике «И. Н. Берсенев» (ВТО, М., 1961), Ф. Эрмлер рассказывает об этом несогласии и добытом согласии подробнее и перипетийнее.

«Я кратко изложил Ивану Николаевичу свою просьбу и передал ему сценарий, условившись о встрече. Пугала только мысль: а что, если Иван Николаевич не согласится?

В условленный день и час я был в Европейской гостинице. (...)

Прошли первые минуты смущения и неловкости. Говорили о многом. Но о сценарии — ни слова... Наконец, я робко спросил, читал ли он сценарий.

— Читал, читал, как же.— И, вскочив, зашагал по комнате. Берсенев говорил темпераментно, горячо. Наконец сказал, что играть Карташова не может и не будет. (...)

Главный мотив отказа был тот, что хорошо сыграть Карташова нельзя. Но — удивительно!— чем больше Иван Николаевич критиковал сценарий и аргументировал свой отказ, тем больше я убеждался в нашей правоте и все сильнее верил, что мы переубедим Ивана Николаевича...

Иван Николаевич горячо доказывал: «Я не знаю Карташова. Не знаю людей, ему подобных, и главное — не узнаю. Как же можно браться за такую работу?»

Свой взволнованный монолог он закончил неожиданной тирадой: «А ежели сыграешь хорошо, нельзя будет показаться в трамвае. Мальчишки непременно проломят череп булыжником».

Это было сказано вполне серьезно».

Как видим, Иван Николаевич, подобно другим актерам, «боялся ненависти зрителя», но решающий мотив отказа от роли был все-таки иной: «Я не знаю Карташова». И значит, как художник не вправе браться.

Что же возразил ему режиссер по существу? Режиссер, все более убеждавшийся во время спора, что удалось «найти актера, о котором мечтали».

Вот что:

«Спор затягивался. В пылу спора я позволил себе упрекнуть Ивана Николаевича в нежелании помочь созданию произведения, которое покажет широким массам зрителей облик тех, кто осуществляет великие начертания партии, и тех, кто из-за угла бьет нас в спину».

Упрек «в нежелании помочь», брошенный режиссером Берсеневу,— профессионален. Речь идет не о режиссерском приеме, но об обиходном приеме человека, который до кинематографа работал в другой области[1].

Упрек «в нежелании помочь» был весьма веским. Разумеется, это не аргумент, а средство давления на собеседника: его убеждают в том, что негоже уклоняться от сотрудничества.

На отказ художнический (не могу воплотить в искусстве характер, которого не знаю по жизни) режиссер отвечает грозным политическим обвинением, тем более грозным, что оно выдвигается в 1937 году. И после такого спора, который режиссеру представлялся творческим, «решили, наконец, еще раз прочесть сценарий и встретиться завтра».

Теперь более ясно, что стояло за фразой: «После нескольких встреч договорились о следующем: первое — Иван Николаевич дает... согласие сниматься». И стала мотивированной следующая фраза: «Второе — чтобы понять, что собой представляют люди, о которых идет речь в сценарии, нужно... познакомиться с имеющимся литературным материалом.

Решили снять в Сестрорецке две дачи, для Берсенева и Боголюбова, где оба будут жить с семьями и работать.

... В течение шести месяцев я ежедневно к вечеру приезжал из города в Сестрорецк. Мы встречались у кого-либо на даче, и начиналась работа. Вернее сказать, споры и ответы *по заданным темам.* (Здесь и далее курсив мой.— *М. Б.*)

Мы договорились, что ни Берсенев, ни Боголюбов не говорят друг другу, какую литературу они от меня получили и каков заданный «урок». Каждый из них должен был при об-

[1] Говоря о том, что способ, к которому прибег Эрмлер для оказания давления на Берсенева, «профессионален», автор намекает на прежнюю профессию режиссера: прежде чем стать профессиональным кинематографистом, тот работал в ЧК и в ГПУ. Об этом прямо сказано в опубликованном анкетном листе в книге «Фридрих Эрмлер. Документы. Статьи. Воспоминания». Л., 1974. *(Здесь и далее примечания редакции).*

щей встрече отстаивать и доказывать правоту своей позиции, то есть позиции своего персонажа».

Что это значило? Вот что:

«Готовясь к воплощению на экране образов преданного бойца партии Шахова (его прототипом, как об этом многократно писали, был С. М. Киров, к тому времени убитый.— *М. Б.*) и предателя-оппозиционера Карташова (его прототипом был, как указывал позже И. Н. Берсенев, «один из главарей троцкистско-зиновьевской банды».— *М. Б.*), мы ожесточенно спорили о том, возможно или невозможно построить социализм в одной стране.

Сегодня, когда наша страна победно шагает к коммунизму, этот спор может вызвать только улыбку. И тогда, в 1937 году, вопрос этот был давно решен самой жизнью и для каждого из нас ясен и бесспорен. Но, чтобы с определенной правдивостью и жизненной убедительностью изобразить страстную борьбу за генеральную линию партии, нашим актерам нужно было... живо ощутить атмосферу жестоких боев с врагами социалистической стройки. Надо было знать, на какие подлости шли враги народа, чтобы помешать нашему победному шествию.

Задача Боголюбова была, конечно, куда легче, чем задача, выпавшая на долю Берсенева. На стороне Боголюбова была идейная правда и историческая правота ленинской партии. В его распоряжении была обильная литература. Берсеневу же было очень трудно. Поставив себя на место Карташова, он должен был «защищать» взгляды врагов народа. И все же Иван Николаевич яростно бросался в атаку и яростно «разносил» своего противника. Правда, при следующей встрече Боголюбов брал реванш, заглянув в нужную книгу. Призвав на помощь аргументы, развитые авторитетными руководителями нашей партии, ему не трудно было справиться со своим оппонентом». (Авторитетными руководителями Ф. Эрмлер называет в 1961 году людей, бывших верными соратниками Сталина, организаторов массовых репрессий против безвинных людей,— о них шла речь на прошедших к тому времени XX и XXII съездах партии. Любопытно также, что артист Боголюбов побивает артиста Берсенева, *заглянув в нужную книгу*. Как будто оба артиста не были взрослыми людьми в то время, которое предстояло изобразить на экране, не были свидетелями споров, коллизий, драм: словом, неужели артисты ничего не знали из самой жизни — из прожитой ими жизни, а не подобранных для них книг?!).

Но я перебил Ф. Эрмлера. Он пишет дальше:

«В одной из очередных дискуссий Боголюбов крепко «разделал» своего «противника» и был очень доволен победой. Иван Николаевич спасовал. Не сумел дать отпора и явно досадовал. В его тоне я вдруг почувствовал злобинку по отношению к Боголюбову.

... Я по-детски обрадовался, увидев на секунду в моих друзьях не Берсенева и Боголюбова, а Карташова и Шахова».

Однако режиссер обрадовался несколько раньше времени.

«Поздно вечером ко мне постучался Иван Николаевич. Он был явно чем-то расстроен и... предложил пойти с ним потолковать.

Шагая по пустынным улицам, Иван Николаевич нервно доказывал, что он поставлен в *глупое положение*. Так дальше работать нельзя. Получается именно то, что он предвидел: сыграть Карташова хорошо просто невозможно. Особенно он почувствовал это сегодня, в споре с Боголюбовым. ...Боголюбов *знает все о своем герое,* он же обязан довольствоваться только *моим пересказом.*

Еще раньше Берсенев неоднократно жаловался, что он не знаком с окружением Карташова... Ему необходимо знать и интимную жизнь «этих людей». Я уверял Ивана Николаевича, что, к счастью своему, я лично их не знал, с ними не встречался и больше, чем знаю о них *по материалам*,

дать не могу. Однажды Иван Николаевич в сердцах даже спросил:

— Тогда стоит ли нам за это браться?

И я понимал, что он прав. Лепить образ без индивидуальных «интимных» подробностей характера, действительно, нельзя.

Но что я мог сделать? Мы, авторы сценария,— Блейман, Большинцов и я — стали *сочинять* биографии карташовых. (Не вполне ясно, почему «карташовых» и зачем «сочинять». Ведь у прототипа или прототипов Карташова были реальные биографии, их актер мог прочесть в любой истории ВКП(б), в любом из учебников по истории партии — их к тому времени существовало несколько.— *М. Б.*) С каждым днем Иван Николаевич увеличивал список необходимой ему литературы...

Во время ночной прогулки по сестрорецкому пляжу Иван Николаевич ошеломил меня своим новым предложением. Ему нужно встретиться с кем-нибудь из этих людей. Иначе ничего не получится.

Долго пришлось доказывать Ивану Николаевину, что если кто-либо из людей типа Карташова еще не разоблачен, то мы его не знаем. Разоблаченный же враг находится там, где ему место, и вряд ли уместно обращаться туда с нашей просьбой.

— Можно и нужно!— упрямо настаивал Иван Николаевич.— Надо добиться встречи во что бы то ни стало...»

Настояния Берсенева свидетельствуют по крайней мере о двух вещах: о том, что Иван Николаевич был по-человечески наивен, и о том, что он был по своей природе художник.

Чтобы изобразить на экране характер, по жизни совершенно ему незнакомый, он считал необходимым, если уж «за это браться», увидеть хотя бы не прототипа своего героя, а человека такого рода, такого направления ума, того, кто сделал целью своей жизни «помешать нашему победному шествию. Шествию к социализму и коммунизму»[2]. Ему нужны были черты характера, подробности поведения, особенности психологии человека, ставшего врагом народа тогда, когда народ уже начал свое победное шествие. Словом, Берсенев не мог довольствоваться умозрительными представлениями. Должно быть, они содержались в «пересказе» Эрмлера. Иван Николаевич жаждал получить *конкретные* представления о том, кого ему предстояло изобразить. Изобразить, чтобы обличить.

«Но как проникнуть в темное подполье вражеской психологии, так искусно законспирированное?» Такой риторический вопрос задает в своей статье Эрмлер. Ясно, что этот же вопрос, ничуть не риторический, а мучительный, почти исступленный, искренний задает себе Берсенев. Именно потому он, отметая возражения режиссера, настаивает:

«— Надо добиться встречи во что бы то ни стало...

...Он твердо стоял на своем. Я вынужден был обещать ему, что проконсультируюсь по этому делу в нужных инстанциях», — пишет Эрмлер.

И далее:

«Настойчивость Ивана Николаевича была вознаграждена. В наше распоряжение были предоставлены единственные в своем роде документальные материалы...» (В книге статей «И. Н. Берсенев» об этих материалах сказано еще одно: «неопубликованные».)

Можно лишь предполагать, что это были за документальные неопубликованные материалы. Вполне вероятно, что показания прототипа Карташова на предварительном следствии,

[2] Обвинение это принадлежит Сталину. (См. «О социал-демократическом уклоне в нашей партии. (Доклад и заключительное слово на XV Всесоюзной конференции ВКП (б) 1—3 ноября 1926 г.)» и «Еще раз о социал-демократическом уклоне в нашей партии. (Доклад и заключительное слово на VII расширенном пленуме ИККИ 7—13 декабря 1926 г.)». Сталин И. В. Об оппозиции. Статьи и речи 1921—1927 гг. М.— Л., 1928.

полученные в обстоятельствах, о которых впервые было сказано в советской печати весной 1953 года, 4 апреля[3].

По-видимому, «материалы», показанные артисту вместо людей, а также неустанная работа режиссера, изобретательно воплощавшего свой замысел (о нем — о рождении замысла — о том, как он обретал форму, будет идти речь дальше), заставили Ивана Николаевича забыть о своих сомнениях: он сыграл роль Карташова, и в начале 1938 года первая серия «Великого гражданина» вышла на экраны. Критики встретили фильм с одобрением и восхищением, зрители — с огромным интересом.

Сам И. Н. Берсенев писал в статье «Образ врага» («Искусство кино», 1938, № 4—5):

«... Лично мне трудно и неприятно взять на себя исполнение роли врага моей Родины, одного из омерзительнейших представителей троцкистско-зиновьевской банды... Но когда я подумал о моем долге гражданина, когда я подумал, а чем может ответить художник, актер на призыв партии о бдительности, я понял, что тонкое, правдивое изображение врага, разоблачение его... есть долг гражданина и советского актера».

В статье «Партийный фильм», посвященной 1-й серии «Великого гражданина», критик С. Цимбал писал:

«Картина «Великий гражданин» вышла на экраны в дни, когда вся страна, весь советский народ, охваченный грозной и сокрушительной ненавистью, судил презренных негодяев и провокаторов из «право-троцкистского блока». Картину увидели миллионы советских патриотов одновременно с тем, как в Октябрьском зале Дома Союзов прокурор СССР от имени свободных народов великой страны подводил судебный итог беспримерным преступлениям грязных изменников. В то время как суд своим приговором подводил черту под чудовищной деятельностью шпионов и убийц, «Великий гражданин» с экрана напоминал зрителям о том, как эта деятельность начиналась».

Критик не напрасно сближал в своей статье кинофильм Эрмлера и судебный процесс в Октябрьском зале Дома Союзов, где обвинителем выступал Вышинский. Критик был прав: фильм и суд в Доме союзов делали одно дело. Режиссер Эрмлер был, пожалуй, талантливее режиссера, работу которого можно сопоставить с его работой. Я имею в виду того режиссера, что подготовил и поставил судебный процесс, происходивший в Доме Союзов в дни, когда увидела свет вторая серия «Великого гражданина».

Сказалось и то, что у Эрмлера были замечательные актеры — не только высокопрофессиональные; многие из них обладали яркой индивидуальностью. Люди же, игравшие роли изменников, шпионов и диверсантов на открытом судебном процессе, обличавшие себя в диалогах с Вышинским, были профессиональные революционеры, но актеры — самодеятельные, слабые. Они хорошо знали роли, старательно произносили текст, но не были психологически достоверны. По свидетельству Фейхтвангера, изобразившего подсудимых на судебном процессе в 1937 году (он присутствовал на процессе), обвиняемые обстоятельно, деловито и чаще всего спокойно рассказывали о чу-

[3] Речь идет об опубликованном в «Правде» 4 апреля 1953 года сообщении об оправдании и освобождении из-под стражи врачей, обвинявшихся в том, что они — «убийцы в белых халатах» — вредительским лечением погубили видных деятелей Коммунистической партии. В сообщении этом говорилось: «Проверка показала, что обвинения, выдвинутые против перечисленных лиц, являются ложными, а документальные данные, на которые опирались работники следствия,— несостоятельными. Установлено, что показания арестованных, якобы подтверждающие выдвинутые против них обвинения, получены работниками следственной части бывшего Министерства государственной безопасности путем применения недопустимых и строжайше запрещенных советскими законами приемов следствия».

довищных преступлениях, будто и не о них самих шла речь, максимально помогали прокурору и суду и (это показалось Фейхтвангеру не до конца понятным, несколько загадочным) как бы даже сообща с судьями заботились об исчерпывающе полном раскрытии своих злодеяний.

«Зрители смотрят на экран,— писал далее критик в уже цитированной статье «Партийный фильм»,— и... представляют себе Карташова, сидящего на скамье подсудимых, Карташова, изобличенного в шпионской работе, уличенного в диверсиях и убийствах. Они смотрят на экран и учатся ненавидеть и разоблачать карташовых... загримированных бандитов, затмивших беспримерными преступлениями всех негодяев, предателей и лицемеров, когда-либо существовавших на земле. Они смотрят на экран и знают, что картина рассказывает им сущую правду. Зрители верят картине, и в этом ее большое принципиальное значение».

Действительно, создатели картины предлагали убедительную версию известных и недавних исторических событий, кульминацией которых явилось убийство Кирова. Если зрители знали о перипетиях внутрипартийной борьбы и событиях в жизни советского общества из газет, то кинофильм представлял собой для них достоверную версию того, что произошло в партии и стране, версию, которая мотивировала и объясняла то, что у многих не укладывалось в голове. В фильме были, можно сказать, связаны концы с концами. Этим он отличался, скажем, от того судебного процесса 1938 года, о котором упоминал критик С. Цимбал в статье о первой серии «Великого гражданина». На судебном процессе обвиняемый Н. Н. Крестинский на вопрос прокурора Вышинского, признает ли он себя виновным, дал четкий отрицательный ответ и повторил его несколько раз после вопросов прокурора (они звучали так: решительно? определенно?..). Более того, на вопрос Вышинского, почему же тогда он признал вину на предварительном следствии, обвиняемый Крестинский ответил, что если б он не признал вину на предварительном следствии, то лишился бы возможности публично, в судебном заседании, заявить о своей невиновности. От эпизода с Крестинским (после XX съезда партии Н. Н. Крестинский был реабилитирован, а после приговора суда в 1938 году — расстрелян), каким он выглядел в стенографическом отчете о судебном заседании еще тогда, в 1938-м, веяло загадочным ужасом предварительного следствия: несгибаемому большевику оставалось лишь одно — согнуться, чтобы позже, на суде, ответить прокурору «нет».

Если допрос Крестинского на судебном процессе бросал тень сомнения на праведность суда, то разоблачение Карташова в фильме было последовательным, неторопливым и доказательным.

Кстати, Берсенев заблуждался, полагая, что Боголюбов, в отличие от него, знает все о своем герое. Боголюбову лишь казалось так. На самом деле он не знал ничего: не знал, *за что* был убит Сергей Миронович, не знал, для чего и кем был задуман террористический акт. Талантливые актеры были в равном положении: они не знали прототипов своих героев, не понимали смысла их деятельности, подлинных мотивов их поступков, не догадывались об истинных причинах их трагических судеб.

Версии, которые предлагались двоим актерам сценаристами и режиссером, были одинаково ложными (отличались друг от друга лишь более или менее подробной разработкой). Задачи актеров (выдающихся) и режиссера (талантливого) состояла в том, чтобы придать ложной версии недавних драматических событий в стране максимальную художественную достоверность.

Это удалось.

Что же в фильме было ложно?

Об этом написали спустя двадцать лет. Например, в «Очерках советского кино» (том второй). В нем

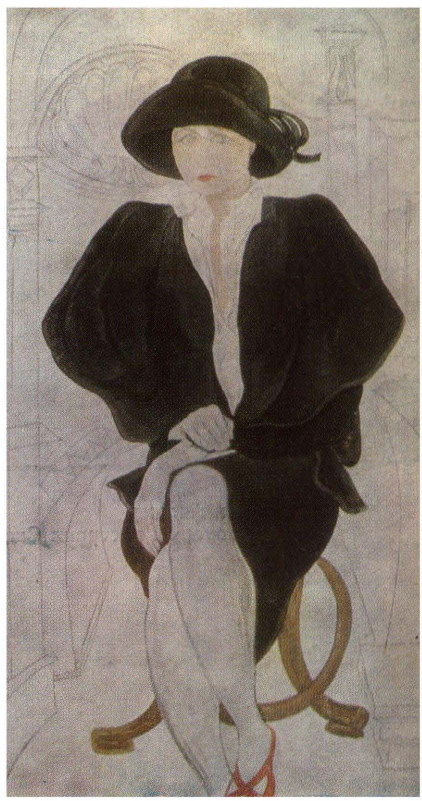
В. Брусина

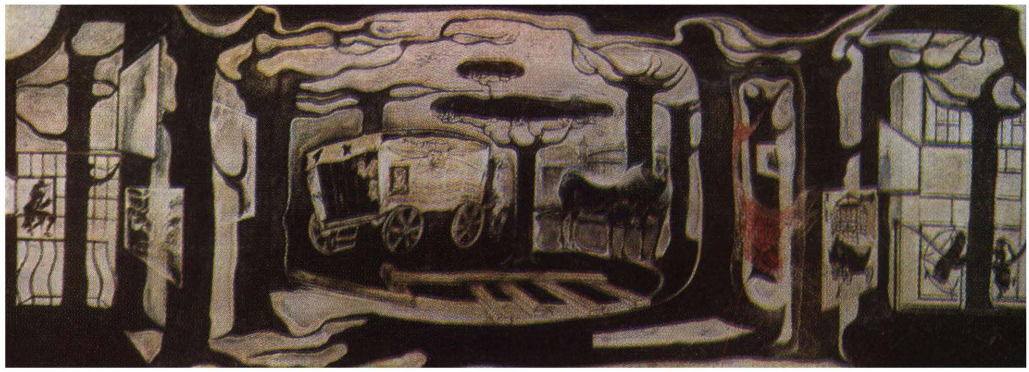
Валентина Брусина — художник кино. Она работает в станковой живописи и иллюстрации, но остается верной своему призванию — кинематографу. Закончив художественный факультет ВГИКа, мастерскую И. А. Шпинеля, Брусина уже более двадцати лет является художником-постановщиком. Среди фильмов, в создании которых она принимала участие, «Перевод с английского», «Привет с фронта», фильм-балет «Как сердцу высказать себя», «Дом, который построил Свифт». Брусина не стремится к созданию подробных раскадровок. Ее эскизы — живописный посыл будущего изобразительного решения.

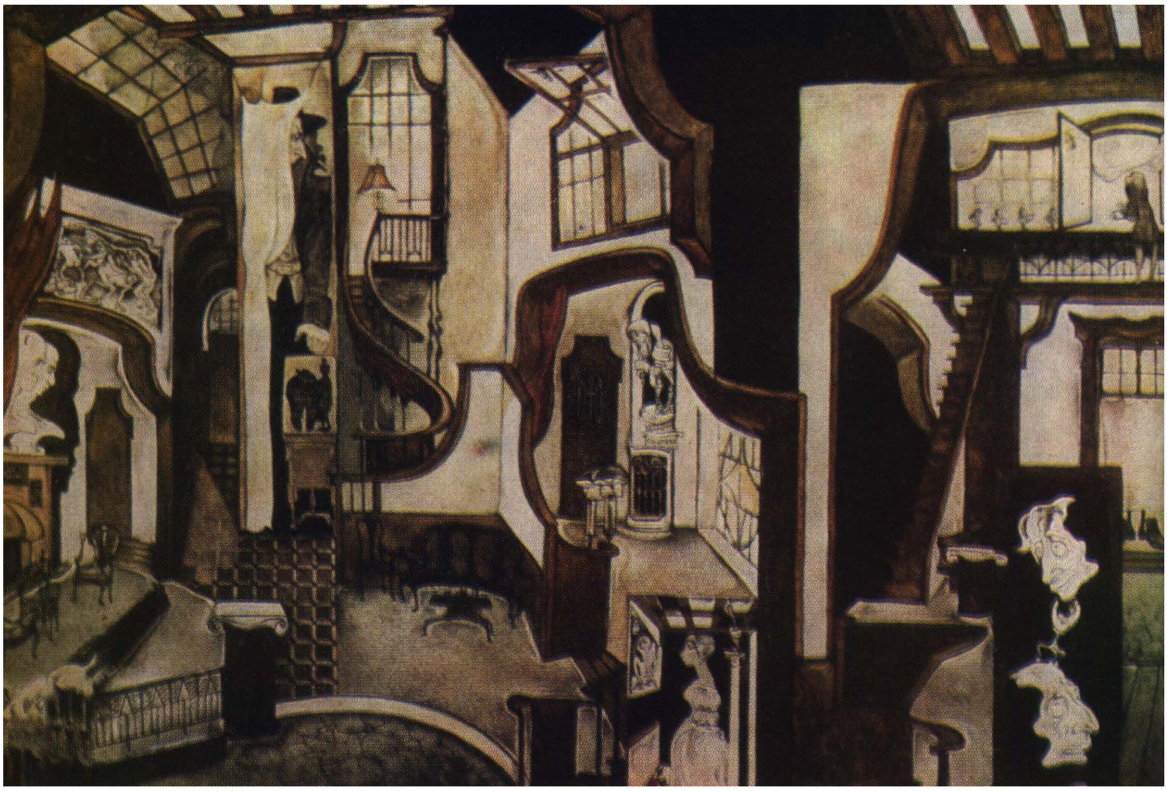
Фото Б. Головченко

Кинооператор Брусин В. Я.

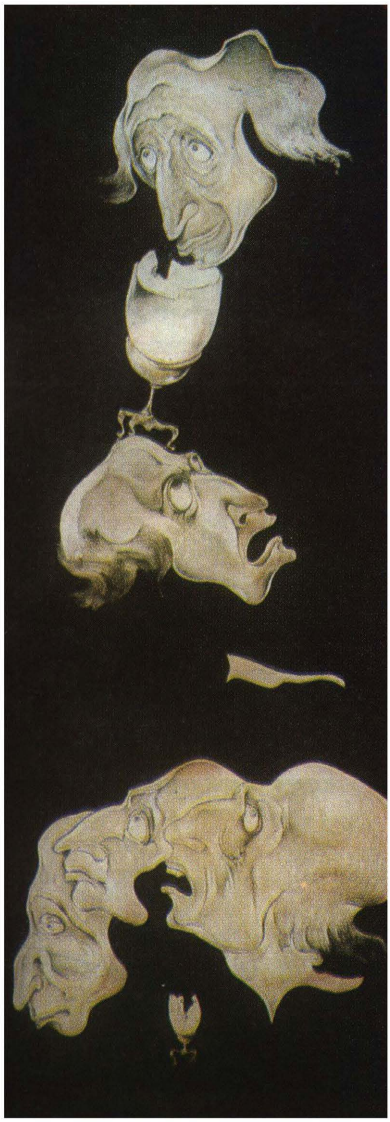
Автопортрет

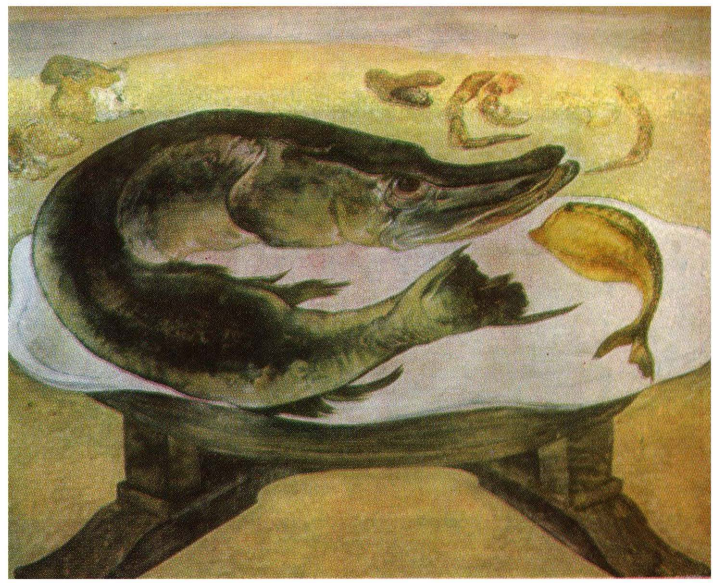






Эскизы к фильму
«Дом, который построил Свифт»



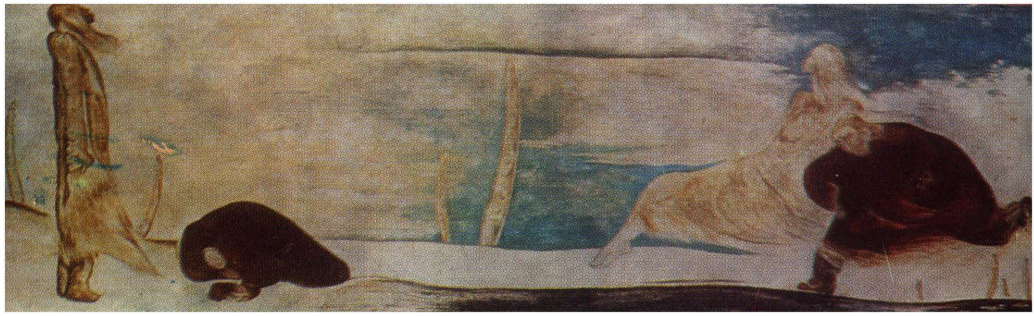


Эскизы к фильму
«Дом, который построил Свифт»

«Размышление»
«Щука». Натюрморт
«Разум»

На следующей полосе вкладки:
«Когда киты уходят»

Эскиз к фильму-спектаклю
«Борис Годунов»



исследуется период 1935—1945 годов («Искусство», М., 1959). Фильму «Великий гражданин» дана высокая оценка, но впервые сказано тут о некоторых *недостатках* его:

«Но мы не можем не отметить теперь, в свете современных более глубоких представлений о жизни советского общества 30-х годов, серьезные изъяны в изображении врагов.

В картине антиленинские (следует добавить: и антисталинские.— *М. Б.*) выступления оппортунистов разных мастей упрощенно (это слово весьма недостаточно.— *М. Б.*) изображаются как действия агентов иностранных разведок.

Такая концепция появилась в картине не случайно. Создавая вторую серию «Великого гражданина», авторы прямо опирались на получивший в те годы широкое распространение тезис о том, что с каждым нашим продвижением вперед классовая борьба в стране будет обостряться. Сейчас этот тезис рассматривается как теоретически ошибочный и практически вредный.

Эта мысль, проникнув в фильм, сказалась отрицательно на его идейных и художественных качествах, особенно во второй серии. Почти рядом с каждым честным человеком оказывается предатель. Первый секретарь крайкома — честный, второй — в прошлом провокатор, связанный теперь с иностранной агентурой (Земцов); директор завода Дубок — честный человек, главный инженер Авдеев связан с заговорщическим центром и т. д. Это создает неправильное представление о жизни нашего общества» (с. 107—108).

Нужно добавить, что «ошибочные концепции» отразились не только на художественных решениях», на изображении жизни в фильме, о котором идет речь (и в других фильмах), но и на самой жизни, ибо не только в кино, а и в жизни число «разочарованных», «раздавленных», изолированных в лагерях «врагов» было огромно. О том же, что репрессии были необоснованны, произвольны, стали говорить и писать в газетах через двадцать лет после того, как беззакония и клевета приняли массовый характер в стране.

Сделав частные замечания по адресу создателей фильма (двадцать лет спустя), авторы «Очерков истории советского кино» спешат сейчас же сгладить впечатление от своей «резкости» и пишут об авторах «Великого гражданина»:

«Они вложили в изображение врагов не только много таланта, но и гражданского пафоса. Их гнев был благороден, человечен и искренен... Авторы искренне заблуждались, и винить их в этом нельзя» (с. 108).

Сейчас как-то даже нелепо задавать уж очень наивные вопросы.

Можно ли назвать *гражданским* пафос художников, становящихся на сторону кривды против правды?.. Считать ли благородным, человечным, искренним гнев тех, кто выдавал зло за высшую справедливость; черное за белое? Да неужели в самом деле художников в таких заблуждениях «винить... нельзя»? Разве бывают у художника более тяжкие заблуждения, чем эти?..

Попробую внятно ответить несколько позже.

Но прежде упомяну о том, что об «ошибочных концепциях» в историко-революционных фильмах речь идет в «Очерках истории советского кино» еще не раз, но несколько вскользь. К примеру, тогда, когда анализируется фильм «Ленин в 1918 году» (с. 325):

«...Сказались... ошибочные идейные и исторические концепции, связанные с культом личности И. В. Сталина.

...Деятели оппозиции характеризуются, вопреки правде истории, в качестве прямых агентов иностранных держав, террористов, непосредственно повинных в покушении на Ленина... Но, несмотря на это...»

Наиболее решительно и внятно охарактеризованы творческие методы создателей иных картин тридцатых годов в «Заключении» книги (с. 732):

«Однако в ряде историко-революю-

ционных фильмов сказались некоторые отрицательные тенденции, являющиеся последствием культа личности. В первую очередь следует назвать фильм «Великое зарево» М. Чиаурели, где вследствие неоправданного выдвижения на первый план образа И. В. Сталина *фальсифицировались* исторические факты и события».

Глагол «фальсифицировать» единственно точен применительно к той истории революции, которая расторопно создавалась по указанию Сталина, и к такому кино, которое «художественно иллюстрировало» ложные версии реального исторического процесса.

«...Недостатки картины, о которых приходится сейчас говорить, характерны для времени ее появления,— так совершенно верно пишут авторы «Очерков истории советского кино» (т. 2, с. 108), завершая главку о «Великом гражданине».— Анализ их (недостатков.— *М. Б.*) поможет пролить свет на некоторые общие тенденции киноискусства второй половины 30-х годов...»

Анализ этот не произведен.

Он необходим, если мы, взрослые люди, переросли представления, возникшие в пору далекого пионерского детства, когда, по словам песни того давнего времени, «сталинской улыбкою согрета, радуется наша детвора».

●

Авторы «Великого гражданина» действительно опирались, как отмечено в «Очерках истории советского кино», на сталинский тезис о том, что по мере приближения к социализму классовая борьба в стране будет все более обостряться.

Рассказывая о том, как складывалась судьба сценария, авторы его писали следующее («Искусство кино», 1938, № 4—5):

«В январе 1937 года сценарий был утвержден...

Но снимать нам не дали. Полгода у нас ушло на борьбу за постановку «Великого гражданина». Мы получили наглядный урок классовой борьбы на опыте постановки собственной вещи. Вредительское, ныне разоблаченное руководство студии «Ленфильм» изобретало самые различные пути, чтобы сорвать эту постановку. Сценарий не давали снимать, потому что он якобы нуждался в доработке; сценарий не давали снимать, ставя вдруг под сомнение его политическую актуальность... Расчет был на то, что мы... сдадимся... потому что прямо запретить постановку враги народа боялись, не могли».

Руководство студии не запрещало сценарий, но высказывало замечания. Трудно сказать, была ли то волокита или попытка работы над вещью, казавшейся не вполне готовой. Во всяком случае авторы не тратили время на дискуссию (был и такой сталинский тезис: мы не вправе тратить время на дискуссии, дискуссии нам навязывают враги, отвлекая от борьбы), у них «полгода ушло *на борьбу*», и руководство студии «Ленфильм» разоблачили как врагов не только сценария, но и народа.

Однако самое интересное все-таки рассказали авторы в статье «Работа над картиной». Из нее становится ясно, каким был их творческий метод в искусстве, какие идеи они желали воплотить в картине и как эти идеи рождались.

«Работая над документами истории партии, собирая материалы... мы поняли... как внешне до сих пор воспринимали и трактовали факты истории большевизма,— писали авторы сценария фильма. (Здесь и далее — цитаты из сборника «Великий гражданин».— «Ленфильм», Л., 1940).— В нас созрело убеждение, что если мы не сумеем осуществить в картине, над которой работаем, сталинский тезис о связи теории с практикой, у нас ничего ровно не выйдет».

«... Ленин... сумел подметить новые возможности пролетарской революции в новых условиях развития капитализма и открыл, таким образом, истину о возможности победы социа-

лизма в одной стране»,— говорит Сталин в заключительном слове на XV конференции ВКП(б).

Это авторы картины цитируют.

«...Нам стало ясно, что содержанием нашей картины должна быть подлинная борьба партии за чистоту ленинско-сталинской теории».

Это авторы картины мыслят.

«Мы сконцентрировали действие нашей картины вокруг исторической борьбы за этот тезис Ленина и Сталина».

«Этот тезис... был одним из основных... в борьбе партии с меньшевиками, зиновьевцами, бухаринцами, которые, начав с теоретических «доказательств» невозможности построения социализма в нашей стране, кончили вредительством, диверсиями, шпионажем, террором».

«Мы старались не иллюстрировать нашу действительность, мы старались ее понять... на основе изучения произведений Сталина. Мы старались проследить ход его мыслей, рождение его выводов и прогнозов».

Здесь авторы «Великого гражданина» формулировали свою творческую программу.

Нужно ли объяснять, что авторы все-таки именно *иллюстрировали* — не действительность, а тезисы Сталина.

«...В какие характеры это облечь?» — спрашивали себя авторы сценария и картины, имея в виду фигуры оппозиционеров.

«Ответ мы нашли у Сталина.

Сталиным точно определена психология этого политического отребья:

«Это... истерика, а не политика». (XIV съезд ВКП(б). Стенографический отчет. Гиз, 1927, с. 501.)

И авторы изображали истерику.

Они «революционеры крикливых фраз и кинематографической ленты»,— саркастически замечал Сталин по адресу оппозиционеров. (XV конференция ВКП(б), Стенографический отчет. Гиз, 1927, с. 740.)

И авторы изображали крикунов и позеров.

Авторы сценария и фильма, уясняя себе психологию врагов, напоминали читателю, как об этом рассказывал подсудимый Иванов на судебном процессе троцкистского центра:

«...Готовые продать свои мозги и руки любой иностранной разведке, «вожди» контрреволюции вели двойную жизнь».

И авторы изображают двойную жизнь, а также приезд резидента иностранной разведки, легко вербующего вождей оппозиции.

Авторы фильма пишут об оппозиционерах, к тому времени казненных:

«Если в 1929 году они еще могли искать опоры в кулаке, как в этом пришлось признаться Бухарину на процессе «право-троцкистского блока», то в годы победы колхозного строя и расцвета социалистической промышленности им оставалось только одно — становиться в очередь в коридорах иностранных разведок с предложением своих услуг».

Вот этих унылых очередей бывших деятелей РКП(б) в коридорах иностранных разведок авторы фильма почему-то не изобразили, может быть, единственный раз изменяя своему творческому методу.

«Путь этих людей,— пишут авторы фильма, опять-таки имея в виду руководителей внутрипартийной оппозиции,— был предсказан Кировым, бросившим им страшную по своей прозорливости фразу: «Вы же стрелять в нас будете!»

Фраза эта в самом деле страшна. Однако — не прозорливостью. Она страшна (не для одного Кирова) своими последствиями. Выстрел прогремел, убийство совершилось. Великое множество людей было затем обвинено в причастности к преступлению. Начались репрессии, которые продолжались в течение долгих лет. Они были массовыми, как указывалось в партийных документах. Для многих и многих людей, непричастных к преступлению, но погибших в застенках, фраза Кирова, брошенная оппозиционерам, была страшна по своим последствиям.

Их испытали на себе, помимо оппозиционеров, непричастных к убийству, великое множество людей, непричастных к оппозиции. Людей, в глаза никогда не видевших оппозиционеров, не знавших даже смысла слова «оппозиция».

Прототипы отрицательных героев «Великого гражданина» не совершали в жизни тех преступлений, которые им приписывались в фильме. Они «характеризуются, вопреки правде истории, в качестве прямых агентов иностранных держав, террористов...» — эту цитату из «Очерков истории советского кино» (том 2) я уже приводил.

Но если отрицательные персонажи не были шпионами и террористами, то это значит не только, что число их грехов преувеличивалось в кино; это значит, что в жизни они были оклеветаны. А стало быть, в жизни общества существовали клеветники, наделенные властью, и притом настолько неограниченной, что люди, попав в застенок Ягоды или Ежова, вынуждены были признаваться в преступлениях, которых не совершали.

Клеветников и палачей нет среди персонажей картин о советском обществе тридцатых годов — картин, созданных в тридцатые годы.

Не изобразило их киноискусство и позже.

Однако же один террористический акт на самом деле произошел — прежде чем в фильме, в жизни: убийство Кирова. Только он был подготовлен в жизни вовсе не теми силами, не теми людьми, которых «благородно, человечно, искренне» обвинял и Блейман, Большинцов и Эрмлер. Убийство было подготовлено и организовано — но кем? В «Очерках истории советского кино» на это нет ответа. Между тем ответ на вопрос «кто виноват?» решающе важен для *политического фильма,* каким был задуман и явился «Великий гражданин».

Кто же? По-видимому, тот, в чью честь Шахов произносил здравицу в конце 1-й серии фильма.

Именно об этом, имея в виду Кирова и его трагическую судьбу, внятно сказал в заключительном слове на XXII съезде КПСС Первый секретарь ЦК КПСС. Сразу после XXII съезда партии тело Сталина вынесли из Мавзолея, а фильм «Великий гражданин» перестали на время показывать на экране. Фильм стал, что ли, несколько сомнительной классикой советского кино. Впрочем, никто не вдавался в подробности — а почему, собственно?

●

Ни Киров в жизни, ни Шахов в фильме не провидели, что произойдет дальше. Как станут развиваться события. *После злодейского убийства.*

Незадолго до того, как жизнь его оборвалась, Шахов говорил с трибуны большого собрания:

— Товарищи, можно обмануть одного человека, можно запутать его, запугать. Можно изолировать одного Каца, одного Дубка, одного Шахова, но нельзя обмануть тысячи большевиков, тысячи коммунистов.

Петр Михайлович Шахов говорит это с глубокой убежденностью, и он прав: его противникам в самом деле не по силам совершить такое.

Но обмануть тысячи коммунистов, показала история, возможно.

Об этом шла речь в постановлении Пленума ЦК КПСС, принятом в июне 1956 года,— «О преодолении культа личности и его последствий». Из этого постановления явствовало, что Сталин ввел в заблуждение партию относительно истинного смысла деятельности видных работников ЦК, Советского правительства, Красной Армии, которым были предъявлены ложные обвинения в измене и т. д. Многих из оклеветанных приговорили к расстрелу. Оправдание их последовало спустя 20 лет.

Сталинский тезис о связи теории с практикой был полностью осуществлен в фильме М. Блеймана, М. Большинцова и Ф. Эрмлера, которые стремились понять действительность «на основе изучения произведений Сталина».

Более удивительно, совершенно необыкновенно и, быть может, не имеет прецедента в истории человечества (и уж во всяком случае — в истории нашего века) то обстоятельство, что не только фильм, о коем шла речь, но сама жизнь советского общества второй половины 30-х годов приводилась в соответствие с теоретическими положениями Сталина.

Единство теории и практики, к которому Сталин призывал, достигалось, хотя и путем поразительным, редкостным. Если фактов, на основе которых делались теоретические обобщения, в жизни не было, они фальсифицировались; и многие тысячи людей «признавались» в том, что эти факты имели место.

Тут нет нужды говорить об этом подробнее.

Примечательно лишь то, что после обнародования в советской печати, с трибуны съезда КПСС фактов, позволяющих восстановить историческую правду о событиях 30-х годов, авторы «Великого гражданина» и не подумали отказаться от своего детища. Они вели себя так, будто ничего не произошло.

●

Не все, кто в своей работе опирался на «материалы», вели себя так.

Александр Фадеев справедливо, прямо рассказывал о том, что произошло с его романом «Черная металлургия», над которым он работал несколько лет, а потом перестал работать:

«Дело в том, что я задумывал, сочинял и начинал его писать в 51—52 годах, когда многие вопросы стояли, вернее, выглядели по-иному, чем сегодня.

В центре моего сюжета находилось одно «великое» техническое открытие и борьба вокруг его осуществления. Но это «великое» открытие оказалось чистой «липой», взращенной высокопоставленными карьеристами, которые ввели тогда в заблуждение и правительство.

Кроме того, большую сюжетную роль играла в моем романе борьба с группой так называемых «врагов народа», что тоже было мной не выдумано, а взято из *реальных материалов*. К счастью для этих людей и к неудаче романиста, дело этих «врагов» тоже оказалось «липой». (Из письма А. Колесниковой, написанного в октябре 1955 года).

Автор книги об А. Фадееве «Недопетая песня» С. Преображенский пишет: «Был период, искренне признается писатель, когда он «испытал некий нравственный шок...» (М., «Современник», 1977).

Это естественная реакция на то, что произошло с людьми, бывшими прототипами героев романа, на то, что он, писатель, ложно осмыслил коллизии, судьбы, роли людей в той реальной жизненной истории, которой вдохновлялся, работая над романом, на то, что он был близок к тому, чтобы достоверно, но лживо изобразить все: конфликты, судьбы, характеры.

Для писателя А. Фадеева не было оправданием (перед самим собою: его никто не винил) то, что он опирался «на реальные материалы, с которыми его познакомили в авторитетных организациях», как пишет Преображенский. Это Преображенский может называть *реальными материалы,* состряпанные для того, чтобы обвинить невинных, нарушить законность, создать громкое провокационное дело. Для писателя А. Фадеева материалы (после того, как стала ясна истинная суть дела) — сфабрикованные[4], и он долго, мучительно винил себя в том, что как художник не распознал, не ощутил их поддельность.

Писатель иногда обещал в письмах друзьям, что примется за переработку романа «Черная металлургия», сооб-

[4] Здесь у Бременера неточность. Как видно из текста, не только С. Преображенский, но и сам Фадеев называет материалы, «с которыми его познакомили в авторитетных организациях», реальными. Но в основе своей мысль автора верна: Фадеев казнил себя за то, что поверил в реальность поддельных, сфабрикованных обвинений.

щая, что ему «теперь более или менее стало видно, что и как надо сделать...» Он пытался себя утешить, утверждая: то, что произошло с романом, «в общем, обычное дело для всякого серьезного литератора». Но, должно быть, чувствовал — нет, не *обычное*.

С. Преображенский, правда, замечает в оптимистическом тоне, что Фадеев и не подозревал, как был прав, когда писал «обычное дело...» И далее идут рассуждения, которые могли прийти на ум только человеку, много лет работавшему в Союзе писателей и никогда не работавшему в литературе.

«Обыкновенный анализ замысла этого романа и всех материалов, к нему относящихся,— заявляет Преображенский твердо и уверенно,— убеждают в том, что *основой* «главного конфликта» была не столько борьба за *конкретное* открытие инженера Романова... сколько широкая постановка писателем жизненно актуальных вопросов борьбы советских людей за технический прогресс вообще...

Это незадолго до смерти признавал и сам Фадеев,— продолжает Преображенский,— говоря, что... все же *основная идея романа — борьба за технический прогресс* — ...в современных условиях становилась «еще более животрепещущей» («Недопетая песня», с. 78).

Борьба за технический прогресс сама по себе — не художническая идея, не идея романа. Для того чтобы стать художнической, она должна быть *конкретизирована*. Фадеев, разумеется, отлично это понимал: в будущей вещи он собирался воплотить идею, разрабатывая конфликт новаторов и консерваторов (врагов народа). Он опирался на материалы. Но они оказались сфабрикованными...

А. Фадеев не смог вернуться к роману — перерабатывать, продолжать. Он не в силах был изобразить то, что открылось ему: все было совсем иначе, чем в замысле, с которым он за несколько лет свыкся, совсем иначе, мало сказать,— наоборот.

Речь шла не о том, как смотреть на некоторые технологические процессы в черной металлургии, как смотреть на поиски инженера Романова в черной металлургии — новаторские или лженоваторские.

Речь шла о том, что герои, которых он привык считать положительными (как красных — носителями социальной справедливости), делали *черное* дело. Судя по тому, что открылось на XX съезде партии и после него, это были палачи.

Совсем иную историю, с иными героями, с иными их антагонистами — *другой роман* предстояло писать, останься он верен черной металлургии или обратился бы к медицине, все равно.

К этому другому роману он не приступил. Покончил жизнь самоубийством.

Вероятно, он искал выход из положения, но не находил. Рискну предположить, что один только выход даже не приходил А. Фадееву на ум — оставить все в романе, как было, когда он начинал его в 1951—1952 годах, и продолжать, будто ничего в жизни не произошло позже.

Имено такой выход из положения (неизмеримо худшего, чем фадеевское) выбрал Эрмлер. В начале шестидесятых годов он горделиво рассказывал в печати, как создавал «Великого гражданина».

●

«Великий гражданин» не был для режиссера ни эпизодом, ни каким-то случайным этапом в творчестве. Тема триумфальной победы невежества над ученостью — проходит в ряде поставленных Эрмлером фильмов.

Факты, об этом свидетельствующие, приводятся во множестве в сборнике «Фридрих Эрмлер», прежде всего — во вступительной статье к нему. Факты эти, важные для исследователя и читателя, в статье не осмысливаются, а старательно обессмысливаются.

«Пришедшему в кинематограф в...

двадцатипятилетнем возрасте Фридриху Эрмлеру, человеку вполне зрелых убеждений, коммунисту и политработнику, *путь к освоению культурных высот надо было начинать с нуля*... Недостаток общей культуры, образования, знаний Фридрих Эрмлер... всю жизнь ощущал очень мучительно».

Выходит, убеждения, мировоззрение у человека могут появиться раньше, чем знания и культура. Нелепо, хоть и подготовлено к печати научным институтом. От столь абсурдных идей предостерегал Ленин.

В 1930 году, узнаем мы из вступительной статьи, Эрмлер укрепился «в своем желании работать над политической темой...

Понятно, как хотелось Эрмлеру осуществить этот эксперимент... Сделать это он, однако, не смог. Кроме организационных и технических трудностей... Эрмлер столкнулся еще и с трудностями другого рода... *Обращение к политическим темам требовало большей эстетической подготовленности, большей философской оснащенности, наконец, большей культуры, нежели та, которой обладал к началу 1930-х годов Ф. Эрмлер.*

Вот почему, когда работа над «Песней»[5] была прекращена, режиссер принял решение расстаться на время с кинематографом и уйти на учебу... Ему... совсем не просто было садиться на ученическую скамью...

Учиться, впрочем, пришлось недолго».

Тем не менее, в дальнейшем уже ничто не могло помешать режиссеру обращаться к политическим темам... Невежество в жизни и в искусстве становилось все более наступательным, воинствующим.

Культура, знание предмета изображения, художественная способность исследовать действительность заменялись умением иллюстрировать тезисы партийных и государственных постановлений[6].

Фильм «Крестьяне», за который взялся Эрмлер, «оказался теснейшим образом связан с актуальной политической ситуацией», поясняет автор вступительной статьи И. Сэпман.

В начале 1933 года партия приняла решение о создании при МТС и совхозах политотделов. Героем «Крестьян», естественно, стал начальник политотдела Николай Миронович. «А сюжетом (я опять цитирую вступительную статью к сборнику) — участие Николая Мироновича в судьбе молодого колхоза... в разоблачении колхозного счетовода, а на самом деле замаскировавшегося кулака Герасима, *который своими тайными вредительскими действиями едва не привел колхоз к развалу*».

Замечу лишь, что написано это (и так именно) спустя сорок лет после того, как был создан фильм «Крестьяне».

Точно так же, спустя сорок лет, редактор, составитель, один из авторов сборника И. Сэпман продолжает: «Формы, в которых воплощается на экране политический спор, могут быть различны. В «Крестьянах» он реализуется в серии конкретных бытовых ситуаций... Кулак Герасим изобрел хитроумный способ развалить колхоз: сагитировал колхозников развести большое стадо племенных свиней, заранее предвидя, что такое стадо колхозу не прокормить, а когда крестьяне... «в свинью все вложили: деньги, время, душу», уяснили для себя это противоречие, воспользовался драматической ситуацией, чтобы вести провокаторскую антиколхозную агитацию».

[5] В 1930 году Ф. Эрмлер подал заявку на фильм «Песня», свой первый звуковой фильм. Работа над ним не была завершена.

[6] Наверное, если бы Бременер сумел продолжить свое исследование, он нашел бы возможность сказать о том, что Ф. Эрмлер был также создателем таких известных картин, как «Катька — Бумажный ранет» (1926), «Дом в сугробах» (1927), «Парижский сапожник» (1927), «Обломок империи» (1929), «Встречный» (совместно с С. Юткевичем, 1932), «Она защищает Родину» (1943) и других.

Надо ли комментировать это? Пожалуй, нет. Вся эта околесица была сочинена людьми, не знавшими крестьян, а изложена спустя сорок лет человеком, не читавшим, судя по всему, даже постановлений Пленумов ЦК КПСС 50-х и 60-х годов. Из них видно, кто именно уже после ликвидации кулачества как класса, а также физического уничтожения всех кулаков (на чем печатно настаивал Эрмлер в 1935 году), во второй половине 40-х годов и в первой половине 50-х годов своими вовсе не тайными действиями (в отличие от героя «Крестьян») привел многие и многие колхозы к развалу. (Герасим из «Крестьян» все-таки лишь «едва не привел колхоз к развалу».)

Во время работы над «Крестьянами» складывался тот «творческий метод», который позже, после создания «Великого гражданина», был даже сформулирован авторами сценария и режиссером. Выше этот метод мной характеризован довольно полно. Здесь я хочу коротко, словами самого Эрмлера (он вспоминает об этом 30 лет спустя) показать, как рождался фильм и метод. (Статья, которая будет процитирована в отрывках, называется «Имени Адриана Пиотровского».)

«...1933 год. На «Ленфильме» шло открытое партийное собрание. Присутствовал на нем секретарь по пропаганде Ленинградского обкома партии Александр Иванович Угаров. Речь шла о недавно организованных при МТС политотделах.

Выступая, Угаров бросил фразу:

— Неужели среди вас не найдется никого, кто поставил бы картину о том, что сегодня происходит в деревне?

Последовала неожиданная реплика Адриана:

— Эрмлер!

Я очень на него рассердился... Когда собрание кончилось, я затащил Адриана в угловую, самую дальнюю комнату и, не стесняясь в выражениях, отвел душу, зверски ругая его.

Адриан спокойно выслушал.

— Но ты коммунист,— заметил он,— кроме тебя, этого никто не сделает...

Однажды он позвонил мне:

— Немедленно приезжай ко мне домой...

Я приехал. Словно вопрос был уже решен, Пиотровский сказал:

— Сценарий никто, кроме тебя, не напишет. Возьми в соавторы Большинцова.

Большинцов был неудачливым режиссером...

Адриан предложил мне еще одного столь же неожиданного соавтора...

Сценариев он никогда не писал, но зато родом был из деревни. Адриан объяснил мне, что я «городской человек» и деревни не знаю, а Виктор (Виктор Портнов ранее был ассистентом Эрмлера.— *М. Б.*) — «мужик». Эта идея пришлась мне по душе».

Не вполне ясно, какая идея. Должно быть, «объяснение» Адриана, что он, Эрмлер, деревни не знает, и «мужик» Портнов как соавтор пригодится.

Продолжаю цитировать Эрмлера:

«Уговорив нас писать сценарий «Крестьяне», Адриан Пиотровский стал настойчиво посылать всех троих, меня, Большинцова и Портнова, в деревню. *Нужно было найти живого кулака, чтобы списать с него одного из главных персонажей будущего фильма.* Задача была не так проста. *Давно уже прошло раскулачивание... Где мы будем искать кулака?*»

Режиссер простодушно рассказывает здесь о затруднении такого же свойства, как то, с которым столкнулся позже, когда И. Н. Берсенев, репетировавший в «Великом гражданине» роль оппозиционера Карташова, ошеломил его своим настоянием: необходимо встретиться с кем-нибудь из этих людей-оппозиционеров. Иначе ничего не получится.

Ивану Николаевичу Эрмлер долго и терпеливо доказывал, что «разоблаченный враг находится там, где ему место, и вряд ли уместно обращаться туда с нашей просьбой».

Читатель помнит, вероятно, что И. Н. Берсенев был тверд: «надо добиться встречи во что бы то ни стало»,

но вынужден был довольствоваться добытыми Эрмлером «в нужных инстанциях» документальными материалами.

А за несколько лет до этого Адриан Пиотровский, подобно Берсеневу, убеждает аторов сценария «Крестьяне», что они должны *своими глазами* увидеть живого кулака. Правда, заминка нешуточна: «Где мы будем искать кулака?» Но одному из соавторов сценария кажется все же, что заминка одолима:

«...На помощь пришел Портнов...

— Поедемте ко мне в деревню. Я найду кулака...

В деревне Виктор познакомил нас с одним своим родственником, который был членом местного сельсовета. Настоящее имя его было, очевидно, Пимен. Но мы... звали его почему-то Пима́ном.

Пиман нашел нам кулака, бывшего мельника. Но тот оказался сумасшедшим, бормотал что-то непонятное,— продолжает Ф. Эрмлер свой удивительный рассказ,— и никакой пользы принести не мог.

Время шло, а поиски все еще не увенчались успехом».

Естественно. Ибо давно уже прошло не только раскулачивание, а и выселение кулаков с их семьями в географически отдаленные от центра России районы.

«Помог неожиданный случай,— сообщает режиссер далее.— Пиману нужно было съездить в Новоржев продать на рынке овцу. Я присоединился к нему. В городке происходила в то время партийная чистка. Проводил ее мой старый товарищ еще по ЧК, и мне захотелось его повидать...

Овца была продана. Как не спрыснуть? Выпили мы тут же, на телеге, полбутылки... и сразу поехали обратно в деревню. Пимана, видимо, развезло. Нас обогнала чья-то телега. Пиман... вскочив на ноги, озверело стал нахлестывать коня, приговаривая:

— Эх, разве у меня такие были кони?!

И гнал до тех пор, пока не обогнал соседа. И сразу скис. Видимо, понял, что совершил *непоправимое*.

Нам уже не нужно было никого искать. *Кулаком оказался сам Пиман.* Так эта сцена и вошла в картину».

Фразе Эрмлера о Пимене, живом человеке («Видимо, понял, что совершил непоправимое») предшествует лишь одна реплика крестьянина («Эх, разве у меня такие были кони?!»). На основании этой неоспоримой, по мнению режиссера, улики делается категорический вывод: «Кулаком оказался сам Пиман». Вот и все.

...Спустя двадцать лет после того, как это рассказал Ф. Эрмлер, спустя пятьдесят лет после того, как это произошло, читаю и думаю (кто-нибудь должен ведь об этом подумать, хоть спустя полвека): а Портнов не знал, выходит, кто его родственник, когда знакомил члена сельсовета Пимена с режиссером? Надо полагать, знал и вовсе не думал, что совершает *непоправимое*. Едва ли он предвидел, что окажется довольно подозрения, мелькнувшего в уме режиссера, только что выпившего с Пименом полбутылки, и судьба крестьянина — первого, с кем познакомился Эрмлер в деревне,— будет решена бесповоротно.

Да, жаль, что Адриан Пиотровский отправил соавторов в деревню. Лучше бы уж режиссер работал *по материалам* — тогда не был бы погублен крестьянин Пимен по совершенно нелепому подозрению[7]. Ведь если у него и были до коллективизации или до революции кони, это вовсе не означало, что он кулак. Ибо далеко не все крестьяне-середняки в России были безлошадными.

«Недостаток... образования, знаний Эрмлер... всю жизнь ощущал очень мучительно»,— писала И. В. Сэпман, и я это уже цитировал выше, в другой связи.

Сейчас к утверждению, только что процитированному во второй раз, необходимо вернуться. Для чего? Чтобы

[7] Был ли реально погублен Пимен, о котором идет тут речь, неизвестно.

объяснить, почему и как для режиссера, многое читавшего и — было и такое время — жадно вбиравшего знания, тема воинствующего невежества, побеждающего знание и науку, стала все-таки кровной, личной[8].

[8] Без аргументов, которые, видимо, должны были содержаться в той части статьи, которую автор не успел написать, соображение это, взятое в столь обобщенном виде, выглядит недоказанным.

На этом рукопись обрывается. В черновых набросках автора сохранилась такая запись:

«К статье об Эрмлере:

Во вступительной статье к сборнику приводится множество интересных фактов, важных для исследования, интересных для читателя, но они в статье не осмысливаются, а *старательно обессмысливаются.* (Развить *этот тезис,* после чего закончить статью.)»

Публикация Э. М. Пчелкиной

Работу над этой статьей автор начал незадолго до смерти. Но готовился он к ней, думал о ней всю свою сознательную жизнь.

Сказанное, конечно, не означает, что «проклятые вопросы», мучившие его смолоду, непременно должны были вылиться именно в статью о «Великом гражданине». Но, с другой стороны, ни в коей мере не случайно, что всю жизнь томившее его желание как-то на эти вопросы ответить неизбежно влекло его к размышлениям именно об этом фильме.

Мое знакомство с М. Бременером, превратившееся со временем в долголетнюю дружбу, началось в конце 40-х годов, когда мы оба учились в Литературном институте имени А. М. Горького. Я поступил в институт в тот самый год, когда во всех литературных собраниях «прорабатывали» (и, разумеется, одобряли) печально знаменитый доклад Жданова о Зощенко и Ахматовой. Вряд ли мы, зеленые студенты, в полной мере понимали тогда, *что происходит.* Вряд ли предвидели, какими последствиями чревато все это для литературы. Но мы смутно чувствовали, что это *погром.* И невольно эти свои неясные чувства выражали. Сперва понимающими взглядами. Потом отдельными, словно невзначай брошенными репликами. А некоторое время спустя дело дошло и до более или менее откровенных разговоров. (Хотя оба мы прекрасно понимали, что вести такие разговоры даже с глазу на глаз *смертельно опасно.*) О чем бы мы ни говорили тогда, прогуливаясь по Тверскому бульвару и поминутно оглядываясь (не идет ли кто за нами, не подслушивает ли), каждый разговор неизменно приводил все к тем же «проклятым вопросам».

Мы были сверстниками. В роковом 1937-м нам было всего навсего по десять лет. Но это не так мало, как сейчас может показаться. Другой мой сверстник Евгений Винокуров очень точно сказал об этом в давнем своем стихотворении:

Сейчас поверят в это разве?
Лет двадцать пять тому назад,
Что политически я развит,
Мне выдал справку детский сад...

Меня и нынче брат мой дразнит,
Он этой справки не забыл.
Но политически я развит
Действительно в те годы был.

Мы все не по возрасту политически развиты. Главным событием, которое страшной тенью легло на наше детство, были так называемые большие процессы. Сейчас это может показаться натяжкой, искусственным (может быть, невольным) смещением времен: ведь так легко, вспоминая о столь давнем прошлом, перепутать более поздние свои мысли и впечатления с самыми ранними. К тому же, что греха таить, как приятно представлять себя более умным, проницательным, все понимающим, чем ты был на самом деле. Но я очень хорошо помню, как смотрел впервые фильм «Ленин в 1918 году». Раненый Ленин говорил:

— Доктор, вы коммунист и должны говорить прямо. Если это конец, я должен сделать распоряжения... вызвать Сталина!

Помню, мне было мучительно стыдно в этот момент. Я не сомневался, что Сталин — это «Ленин сегодня», и у меня не вызывало никакого протеста то, что Сталин в фильме изображался единственным законным преемником Ленина. Я, вероятно, даже искренне считал, что *так надо*. Но при всем при том мне было стыдно. Потому что я чувствовал: в жизни все было *не так*. Как? Этого я не знал. Но точно знал, что *так* быть не могло.

Дети остро чувствуют фальшь. А может быть, это объясняется проще. Может быть, сознание наше формировалось под воздействием каких-то тайком подслушанных разговоров взрослых. Так или иначе, но мы уже тогда знали, что председатель Совнаркома Рыков и член Политбюро Бухарин не были шпионами. И главный из тех «проклятых вопросов», которые мучили нас с детства, заключался не в том, виновны они или невиновны, а в том, *почему они признали свою вину*.

Объяснения нам приходили в голову самые фантастические. Но лишь много лет спустя мы узнали правду. Она была проще и страшнее всего, что могло подсказать нам наше воображение. Просто по малости лет нам в голову не могло прийти, что есть на свете такие пытки, которые не смогли выдержать даже старые революционеры, познавшие все прелести царской тюрьмы. А уж тем более не могло нам прийти в голову, что самая страшная царская тюрьма была санаторием в сравнении с тем, что довелось испытать жертвам больших московских процессов.

Но был еще один вопрос, над разрешением которого мы бились долгие годы. В сравнении с первым он может показаться (особенно сегодня) смешным и наивным. Но нас он мучил, пожалуй, не меньше, чем первый. Вопрос этот касался фильма «Великий гражданин».

Казалось бы, учитывая все сказанное выше, фильм этот должен был отталкивать нас своей очевидной и грубой ложью. Но, как ни странно, он нам нравился. Мало сказать, нравился: мы его любили. В силе его воздействия на наши души была какая-то тайна. И мы изо всех сил пытались эту тайну разгадать.

Мы верили искусству. А фильм казался нам явлением подлинного искусства. Мы безоглядно верили таланту. А фильм был талантливым. Мы твердо знали, что настоящее искусство не может быть фальшивым, что по самой своей природе оно не может воспевать подлость и ложь. Значит... Значит, в самой жизни было что-то такое, что позволило Эрмлеру сделать картину, забравшую в плен наши сердца?..

Художник Михайлов у Толстого (в «Анне Карениной») раздражается, когда в порядке комплимента ему говорят, что у него «великолепная техника»:

«Он часто слышал это слово техника и решительно не понимал, что такое под этим разумели... Часто он замечал, как и в настоящей похвале, что технику противополагали внутреннему достоинству, как будто можно было написать хорошо то, что было дурно».

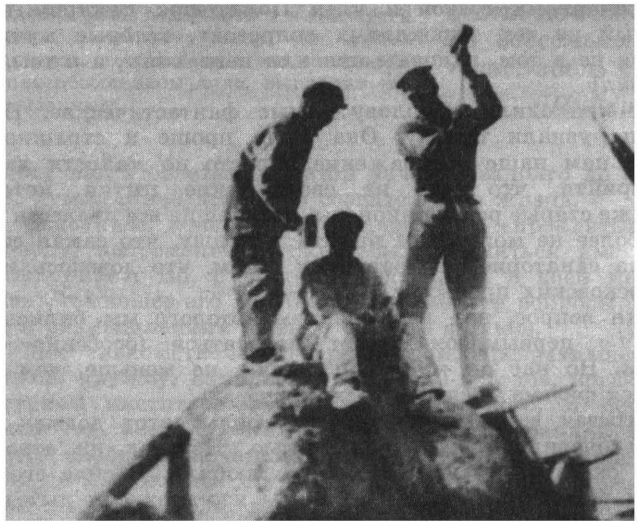
Так было и тут. «Великий гражданин», казалось нам,— фильм замечательный. Иначе почему бы мы так долго не могли освободиться от его властного обаяния? Что ж, выходит, можно «снять хорошо» то, что на самом деле было чудовищной ложью, художественным оправданием одного из самых страшных преступлений века?

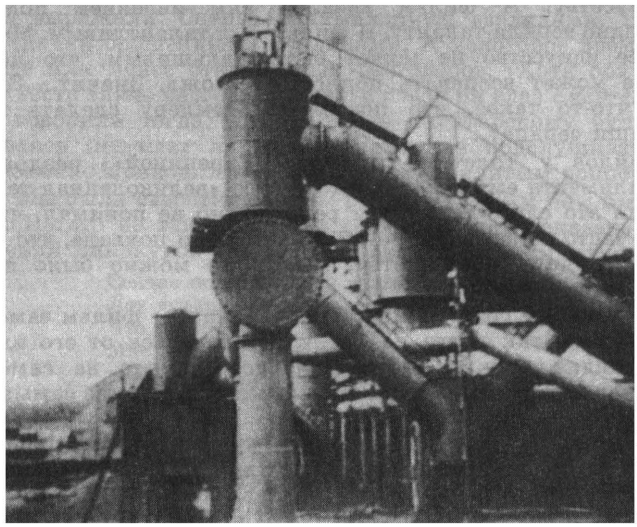
Как я уже говорил, к исследованию этого вопроса, мучившего его с ранней юности, М. Бременер приступил незадолго до своей смерти, когда откладывать это дело «на потом» было уже нельзя. Он занялся этой работой в то время, когда у него не было никаких надежд опубликовать результаты своего исследования. Но настоящий литератор тем и отличается от ненастоящего, что он делает свое дело, не думая о последствиях, не прикидывая заранее, награда или кара ожидает его в конце пути.

К сожалению, работа не была доведена автором до конца. Но и в таком, незавершенном виде она многое скажет современному читателю. Грустно, конечно, что автор не дожил до публикации этой так много значившей для него статьи. Но то, о чем он, быть может, подумывал с робкой надеждой, произошло: статья выходит из ящика письменного стола на свет, к людям.

Б. Сарнов

«Одиннадцатый», СССР (1928)





«Одиннадцатый»

Сейчас, когда шестьдесят лет отделяют нас от премьеры вертовского фильма «Одиннадцатый», писать о картине непросто. Еще сравнительно недавно достаточно было бы проявить почтение к классику, описать монтажную структуру ленты и дать несколько восхищенных откликов современников. Теперь от одного из самых знаменитых произведений мировой кинодокументалистики так элементарно не отпишешься. Другое время, другие песни.

Признаюсь: на новую встречу со старой картиной я шел снедаемый опасениями. В памяти прочно осели обильные съемки работающих машин и механизмов, дымящихся труб, развороченной земли. То, что в 20-е годы было в новинку и будило в зрителе острый интерес, сегодня могло показаться затасканным штампом. Что делать? Таков вечный ущерб, наносимый первопроходцам многочисленными эпигонами.

Но вот погас в зале свет нынешнего дня, и на экране зажглось солнце двадцать восьмого года. Пошли хрестоматийные кадры нетронутых степей, приднепровских скал и порогов. План сменялся планом, и как-то забылись, отошли на край сознания маленькие киноведческие страсти. Возобладал эффект чистой хроники. Ведь на экране предлагалось то, чего нынче уже не увидишь в натуре. Нигде. Никогда. Ни при каких условиях.

Наше зрение поставлено теперь иначе, не так, как прежде. Современная культура стремится отыскать старые свои следы, вернуться по ним к своим истокам. Например, фотограф или оператор снимают лес знамен на демонстрации или яростного оратора на митинге, а историк смотрит мимо, на какой-нибудь уголок кадра. Там в поле зрения объектива попала церковка, нынче уже не существующая.

Видимо, что-то подобное происходит и с восприятием природных явлений. Фильм Вертова брал за точку отсчета дикую степь со скифскими курганами, которую должны были затопить и смести великие стройки первой пятилетки. Традиционное для последующей киножурналистики «было — стало» сегодня акцентировано иначе. Порог «Ненасытец» или скала «Кресло Екатерины», снятые в фильме, не смотрятся теперь как антагонисты близкой индустриализации. Необозримые ковыльные пространства и естественно текущие воды Днепра живут на экране собственной жизнью, видятся, если сказать словами Пушкина, «в дыму столетий».

Уникальность изображения просто потрясает. В конце концов, снесенную церковь или ту же Сухареву башню можно в принципе выстроить заново; можно реставрировать угасшее живописное полотно или заново сшить мундир Лермонтова. Но кто восстановит этот пейзаж, современный набегам печенегов или странствиям Тараса Шевченко?

Те же реалии находим мы и в ранних лентах Довженко. У него был свой, неповторимо национальный взгляд на природу степи, на живую прелесть белых мазанок в уютных садочках. Но в чисто кинематографическом плане, в плане создания зримой картины природы и истории Довженко несомненно в чем-то следовал Вертову. Из сходства их поэтики прорастают, быть может, зерна большого исследования, далеко выходящего за рамки короткой юбилейной статьи.

Здесь важно подчеркнуть только одно: весь фильм Вертова как бы насквозь пронизан историко-культурными напоминаниями и ассоциациями; едва ли не каждый кадр ленты подтверждает это. Никогда не забуду, как при первом, теперь уже давнем, просмотре «Одиннадцатого» я внутренне ахнул, увидев комбинированный кадр могучего рабочего, у ног которого разворачивалась маленькая, как бы игрушечная жизнь: мчались поезда, поворачивались строительные краны, работали экскаваторы. Совсем незадолго перед тем художник Борис Неменский показал мне слайд, снятый в мадридском Прадо с одного из графических листов Гойи. Там фигура человека-гиганта была исполнена так, что средневековый город с башенками, шпилями и колокольнями был ему как раз по колено. Меня поразило невероятное совпадение композиции, фигур, даже общность деталей.

Вертов вряд ли был знатоком Гойи. О прямых заимствованиях не может быть и речи. Видимо, тут нужно говорить о какой-то единой традиции европейской культуры, идущей через века и страны...

Другим сильным ощущением от «Одиннадцатого» было на этот раз чувство некоего предела, рубежа. Постараюсь объяснить это и как историк, и как искусствовед. Сам Вертов, хоть и по-другому, по-своему, понимал рубежность своей картины. Он называл ее «октябрьским маршем»[1]. Само название вещи отмечало, что десятилетие революции позади; идет ее одиннадцатый год.

Напряженной, как бы предельной, была немота фильма, созданного как марш, как

«Одиннадцатый»

Автор-руководитель *Д. Вертов.* Оператор *М. Кауфман.* Ассистент режиссера *Е. Свилова.* ВУФКУ, Киев.

[1] Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966, с. 133.

музыкальное произведение. Уже в самом начале ленты дана тема горниста, выходящего на чуть обозначенный индустриальный просцениум и оглашающего окрестности призывными звуками, которые в немом кино только подразумеваются. Столь же условно звонит в кадре колокол, бьет гигантский паровой молот, скрежещет экскаватор и гудит паровоз. Подразумеваются песни ударников, шумы водопадов, гудение степных ветров. Все это вряд ли случайности. Немой кинематограф уже стоит на пороге, за которым — близкий приход звука. То, что зрителю предлагалось вообразить в «Одиннадцатом», волшебно развернулось в реальность «Симфонии Донбасса». Если бы Вертов был композитором, музыкантом (а именно так его называл Чаплин), то можно было бы сказать, что на переломе 20—30-х годов его творческий путь пролегал от марша к симфонии.

Подчеркивая музыкальность, внелитературность своей вещи, Вертов постоянно напоминал, что в «Одиннадцатом» он почти отказался от надписей, непременного атрибута немого кино. Фильм создан, по мнению автора, чисто кинематографическими средствами, очень близкими музыкальной композиции. Правда, уже сразу, на премьере картины, выяснилось, что последние ее части слишком перегружены видами работающих механизмов, образная ткань чересчур усложнена и потому иногда распадается. Такое ощущение возникает и сегодня. Скажем об этом просто и прямо. И не будем думать, что частное негативное соображение как-то ущемляет классика советского кино.

Кстати, о любви к классикам. С удовольствием вспоминаю, как лет двадцать назад Виктор Борисович Шкловский выступал на вечере в ЦСДФ, посвященном памяти Вертова. Он говорил примерно так. Каждый из нас думает, что, будь он современником Пушкина, он бегал бы для него в лавочку за горячими булками. На самом деле современники относятся к великим мастерам куда спокойнее и равнодушнее. Поэтому, может быть, надо меньше любить классиков, но просто лучше относиться к сослуживцам. А слушали Шкловского как раз сослуживцы Вертова, во многом перед ним виноватые.

Тут самое время перестать быть искусствоведом и поделиться соображениями историка. Фильм «Одиннадцатый» вышел на экраны вовсе не только в момент эстетического слома, но и на гигантски важном социальном рубеже. Когда в кадрах ленты мы видим мирную жизнь селян в чистых мазанках, когда автор с гордостью показывает первый на Украине деревенский «электрокооператив», то не покидает сознание другого, страшного предела: всего через год-два все это будет смято и сметено потоком сплошной коллективизации. Ленинский кооперативный план, осмысленная эволюция нэпа резко сменятся массовым насилием, голодом, репрессиями. Начнется разгром разумных принципов, пойдут совсем другие точки отсчета — моральные, политические, хозяйственные. Последствия мы будем ощущать долго, до самого нынешнего дня.

Вот почему фильм «Одиннадцатый» воспринимается сегодня не только как «октябрьский марш»; в нем слышатся немые, но отчетливые звуки реквиема по многим революционным завоеваниям. Но это — на наш взгляд. Сам Вертов тут не был пророком. Он искренне думал, что экспонирует в своем фильме только начала, а не концы, завершения. Кто кинет в него камень, кто упрекнет?

Сейчас, располагая опытом истекших шести десятилетий, нетрудно поучать и поправлять. Между тем и у нас, как и у Вертова и его современников, вовсе нет исторической гарантии в том, что «в своих дерзаниях всегда мы правы». И мы не знаем, какими глазами через шестьдесят лет будут смотреть лучшие фильмы 80-х. Поймут ли нас, оценят ли? Не скажут ли, что лучшими нашими намерениями была выстлана дорога — известно куда...

Может быть, последний и главный урок «Одиннадцатого» очень прост. Пора вновь пересмотреть всю советскую классику. Пора задуматься над ней всерьез, по-настоящему исторически определить ее социальный и художественный контексты. Иначе то, что мы пишем о фильмах 20-х, будет привычно напоминать «бидоны розовых слюней» — выражение Эйзенштейна.

И сам Эйзенштейн, и Вертов — уже достаточно от этого пострадали...

Виктор Листов

«Ящик Пандоры», Германия (1928)

«Ящик Пандоры»

В 1928 году Георг Вильгельм Пабст снял «Ящик Пандоры» — экранизацию двух пьес Франка Ведекинда, объединенных общей героиней — Лулу. Дилогия о Лулу — «Дух земли» (1895) и «Ящик Пандоры» (1892—1902) — вызвала шумный скандал и полемику в театральной и литературной среде и еще до Пабста привлекла внимание известного немецкого режиссера театра и кино Леопольда Йеснера, поставившего в 1923 году фильм «Дух земли» с Астой Нильсен в главной роли. Таким образом, фильм Пабста полемически вписывался в уже солидную традицию интерпретаций произведений Ведекинда.

Дилогия возникла из сложного пересечения трех направлений в культуре рубежа веков: так называемой биологической философии, салонной мелодрамы

и специфической мифологии символизма. Героиня пьес — Лулу, танцовщица, незнакомая с понятиями добра и зла, живущая вне норм морали, воплощение Эроса, вторгается в жизнь мужчин, разрушая их репутацию и даже самое жизнь, покуда в конце не погибает в Лондоне от ножа Джека-потрошителя. Являясь воплощением силы женского естества, образ Лулу вобрал в себя сложный комплекс символико-мифологических мотивов. Само имя Лулу понималось Ведекиндом, как уменьшительное от Лилит, первой жены Адама, женщины-вампира, восстающей против идеи брака. Отсюда и ассоциация с Пандорой, также, согласно Гесиоду, первой женщиной, мстящей мужской половине человечества, представители которой похитили с небес огонь. В прологе «Ящика Пандоры», разворачивающемся в цирке, Лулу предстает в образе искусительницы-змеи.

Этому демоническому ряду противостоит иной слой ассоциаций. Муж Лулу Петер Шён, впоследствии павший от ее руки, называет ее в пьесе Миньоной, тем самым отсылая нас к загадочно молчащей девочке из «Вильгельма Мейстера» Гёте, героине «мира иного», куда она жаждет вернуться. Лулу — действительно персонаж инобытия, она как будто и не знакома с законами человеческого общества. Исследователь творчества Ведекинда Ганс Йохен Ирмер показал, что в пьесах очевидна связь Лулу и с другими героями, ищущими смерть,— Тристаном и Парсифалем Вагнера.

И наконец, в пьесе чрезвычайно силен фаустовский пласт. Само название первой части дилогии «Дух земли» отсылает нас к «Фаусту» Гёте, где заклинаемый чернокнижником дух земли предстает как высшее божественное анонимное начало, правящее миром.

Парадоксальной особенностью пьес Ведекинда было то, что все эти сложные философско-символические мотивы обретали форму мелодрамы, иногда достаточно вульгарной. Лулу была превращена драматургом в даму полусвета, героиню достаточно тривиального уголовного сюжета. Когда «Дух земли» был поставлен в 1902 году в «Кляйнес Театер» в Берлине (в этом спектакле сам Ведекинд исполнял роль Шёна), критика интерпретировала образ Лулу как близкий к декадентскому демонизму, в ней постоянно подчеркивались сатанизм и аморальность. Именно так играла Лулу Аста Нильсен у Йеснера, создав образ типичной женщины-вамп. Представляется, что вплоть до середины 20-х годов театр и кино не имели другого ключа к интерпретации эротики, кроме амплуа вамп.

Между тем Ведекинд так оценивал игру наиболее знаменитой театральной исполнительницы роли Лулу Гертруды Айзольдт: «Когда я сочинял этот образ, я воображал себе само естество, спонтанность, простоту детства... А что я видел сегодня? Рафинированную Лулу, по моде 1904 года, что-то вроде Саломеи».

Для Пабста принципиальное значение имела интерпретация Лулу, данная знаменитым австрийским эссеистом Карлом Краусом, поставившим «Ящик Пандоры» в 1905 году. Краус создал свой собственный миф о женщине как эротическом, предельно естественном ребенке, иррациональном, бессознательном и, подобно младенцу, не отвечающем за свои поступки, ибо они оправдываются ее эстетическим совершенством. Эта концепция легла в основу оперы Берга «Лулу», работу над которой композитор начал в 1928 году под влиянием фильма Пабста.

Фильм Пабста решительно порывает с традицией женщины-вамп. Не менее решительно Пабст отказывается и от иных трактовок женского образа в кино: гриффитовской «чистой инфантильности», от модели женской эротики, созданной Катрин Хесслинг в фильме Жана Ренуара «Нана», где героиня романа Эмиля Золя выглядела бесчувственной куклой. Пабст трактует Лулу как воплощение ослепительной красоты, существующей в мире по собственным законам, презирающей лицемерную сентиментальность обывательской морали. Основным принципом ее поведения становится чистая, естественная спонтанность, импульсивность. Красота Лулу оказывается, согласно Пабсту и Краусу, выше любой морали.

В 1926 году Пабст поставил фильм

«Ящик Пандоры» ("Die Büchse der Pandora")

Автор сценария *Л. Вайда* (по мотивам пьес *Ф. Ведекинда* «Ящик Пандоры» и «Дух земли»). Режиссер *Г. В. Пабст*. Оператор *Г. Крампф*. Художники *А. Андреев* и *Хеш*. В ролях: *Л. Брукс, Ф. Кортнер, Ф. Ледерер, К. Гётц, А. Робертс, Д. д'Ора, Г. Диссль*. Производство «Неро-фильм АГ», Берлин.

«Тайны одной души» — не во всем удачную иллюстрацию теорий Фрейда. Близость режиссера идеям психоанализа приводит его к пониманию Лулу как воплощения чистого либидо, фрейдовского «оно», не поддающегося моралистическим оценкам.

Основной проблемой в работе над фильмом стал поиск актрисы, способной пренебречь существовавшими ранее кинематографическими амплуа. На роль Лулу пробовалась Марлен Дитрих, которую Пабст отверг. Кстати, несколькими годами позже Дитрих сыграла Лолу в «Голубом ангеле» (1930) Джозефа фон Штернберга, в фильме, связанном с дилогией Ведекинда. Выбор Пабста пал на молодую американскую актрису Луизу Брукс, которую он заметил в фильме Говарда Хоукса «Девушка в каждом порту» (1928). Брукс была наделена ослепительной, источавшей свежесть красотой. Эти качества внешности актрисы всячески подчеркивались оператором Гюнтером Крампфом, изливавшим на ее тело настоящий поток сияния. Но самое замечательное, что в актрисе не было и намека на эротическую вульгарность, присущую Дитрих.

Снимая фильм, Пабст разработал оригинальную систему актерской игры, которую Луиза Брукс описывает следующим образом: «Он требовал, чтобы двигательная стимуляция была реальной, а значит, реакция актера предельно естественной». Такой метод был необходим для преодоления системы амплуа и основывался на новой бихевиористской психологии с ее вниманием к цепочке «стимул—реакция». Пабст сообщал смысл сцены в отдельности каждому актеру, тем самым сохраняя индивидуальность реакции каждого. Эта бихевиористская практика имела принципиальное значение для создания образа Лулу. Ведь таким образом Лулу очищалась от всех психологических клише, обретая черты абсолютнейшей пассивности, невинности, безответственности. Для зрителей того времени психологизм в кино был связан с условной системой реакций на определенные драматургические ситуации. Отсюда большинство недоуменных отзывов на работу Брукс, о которых она вспоминала позже: «Луиза Брукс не умеет играть. Она не страдает. Она ничего не делает». Даже проницательный критик и поклонница актрисы Лотта Эйснер писала: «Луиза Брукс существует на экране с потрясающей силой, она проходит через фильмы всегда в ореоле бесстрастной загадочности. (Является ли она великой актрисой или просто ослепительное создание, чья красота заставляет зрителя приписывать игре актрисы сложность, к которой она не имеет отношения?)»

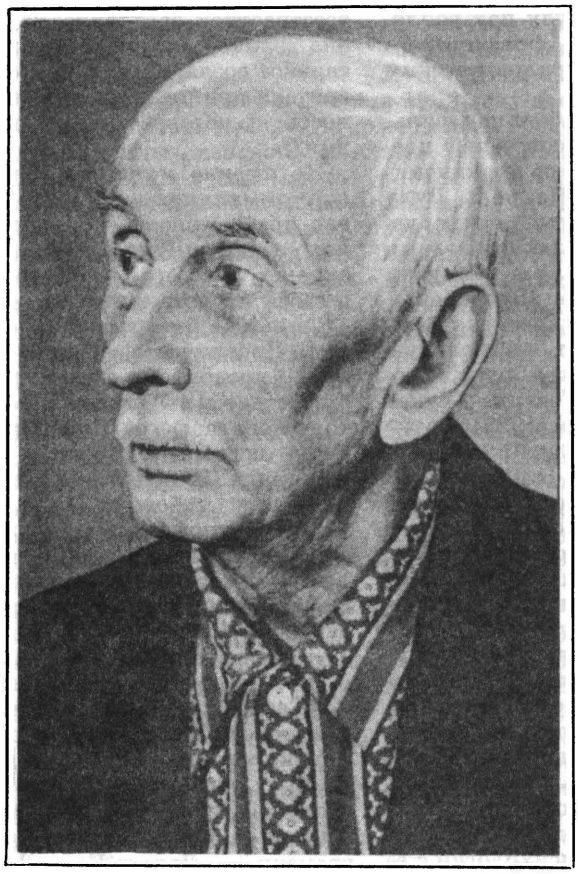
Но именно метод реальной двигательной стимуляции в каком-то смысле отвергал правомерность моралистических оценок образа Лулу, превращавшейся на экране в своего рода «ослепительное» в своей красоте животное.

Фильм Пабста вызвал настоящий скандал. Практически во всех странах цензура уродовала фильм, возмущенная отсутствием в нем нравственного, дидактического пафоса. Под ножницами цензуры первый любовник Лулу старик и пьяница Шлигох превращался в доброго дядюшку; любовник Лулу, сын ее мужа Альва, становился секретарем мужа; из фильма исчезала любовница героини лесбиянка графиня Гешвитц, а финальная смерть от ножа Джека-потрошителя преобразовалась в исправление дурной Лулу «Армией спасения».

И все же фильм уцелел в его оригинальной версии, что позволяет нам сейчас считать его важным звеном в длинной кинематографической традиции мифа о Лулу, в которую вписываются как «Голубой ангел» и «Лола Монтес» Макса Оффюльса, так и произведения новейшего времени — «Лола» Жака Деми и «Лола» Р. В. Фасбиндера.

Для нас сегодня кинематографический миф о Лулу важен еще и потому, что именно от работы Пабста и Брукс идет линия воплощения женского начала в кинематографе, к которой принадлежат Брижит Бардо, Джин Себерг из фильма «На последнем дыхании» Годара, Анна Карина, Настасья Кински и многие другие актрисы «вне амплуа», актрисы «собственного тела». Экранные герои этих актрис — результат долгой эволюции первоначального мифа, рожденного фантазией Ведекинда и Крауса и нашедшего свое классическое воплощение в эксперименте Георга Вильгельма Пабста и Луизы Брукс.

Михаил Ямпольский



Н. В. Сергеев

Нет разумного предела человеческой жизни. Николаю Васильевичу суждено было начать десятый десяток (он родился в 1894 году), но все равно горько и больно сознавать, что не увижу его больше на экране в новой роли, не встречу на Черняховского или в Доме кинематографистов. Он был моим учителем не только в искусстве. Артист в самом полном и высоком смысле слова, он явил пример достойно прожитой жизни.

Редко о ком могу с таким же основанием сказать: «взыскательный художник», и мало о ком — «благородный человек» — с таким же правом.

Долгая жизнь Николая Васильевича не была легкой, хотя лично его миновали самые страшные несчастья многих поколений, особенно старшего. Но все, что происходило в стране и со страной, откладывалось в сознании, входило в душу и отражалось так или иначе в творчестве.

Никакие трудности, никакие испытания не заставили ловчить ради успеха, суетиться в погоне за наградами, приспосабливаться к моде. Больше всего на свете презирал он беспринципных дельцов в жизни и деляг в искусстве. Он был одарен всем тем, что мы особенно ценим в людях сегодня, хотим видеть в других и воспитываться в себе, — я имею в виду духовное благородство, сознание собственного достоинства, независимость суждений, твердость гражданской позиции, нравственную бескомпромиссность, абсолютную честность, великодушие, доброту, отзывчивость. Таким он был в самые трудные годы. Не будем забывать об этом, думая о прошлом, оценивая его: время властно над человеком, но — не безгранично, человек может и должен создавать себя сам, часто вопреки давлению неумолимых обстоятельств.

Впервые Николай Васильевич появился на экране в 1937 году — сыграл командира фашистской эскадры в фильме «Глубокий рейд». Затем в картине «Родные поля». И — долгий перерыв: его перестали приглашать. Почему? Да, говорят, не хотелось давать ролей актеру, сыгравшему врага... Бред? Кто его знает: время было такое... А Сергеев не заболел завистью к более удачливым коллегам и продолжал много и направленно работать в театре, где его любили все, по-настоящему ценили и уважали, как мало кого.

И только в 1953 году Иосиф Хейфиц поручил ему роль Басманова в «Большой семье». Глубокая, блестящая работа! Наконец-то кинематограф открыл этого крупного актера, разностороннего мастера, великого труженика. Капитан Сергеев («Мичман Панин»), Силан Ряшкин («Чужая родня»), Феофан Грек («Андрей Рублев»), Лукьяныч («Сережа»), Игнат («Тугой узел») и многие другие роли упрочили его славу выдающегося актера русской реалистической школы. А с особым чувством думаю о его небольшой роли в «9 днях одного года». Он сыграл отца Гусева, и для меня это было чем-то гораздо большим, чем встреча с настоящим профессионалом. Не только урок мастерства, но продолжение урока жизни, который начался еще раньше в Центральном театре Советской Армии, где работал Николай Васильевич, и продлился в «Большой семье».

За все это, за бескорыстие и высоту духа во всем — низкий поклон Вам, Николай Васильевич. И вечная память.

Алексей Баталов

Американская панорама

Е. Карцева

«Новая модель кинематографа»: голливудский вариант

В «Стране будущего»

Длинная очередь змеилась к кинотеатру «Магический глаз»: показывали экспериментальный фильм «Капитан ЕО», снятый специально для Диснейленда. Получив специальные очки, зрители входили в фойе, где и ждали следующего сеанса. Скучать им не приходилось. На высоко подвешенных телевизорах демонстрировалась видеокассетная запись съемок той ленты, которую предстояло посмотреть собравшимся. А так как именно эта, скрытая обычно сторона творческого и технического процесса интересует людей, то они живо следили и за созданием причудливых масок животных, и за подготовкой кинематографических космических полетов, и за тщательной отработкой музыкальных номеров. На экране то и дело появлялись Джордж Лукас — продюсер и Фрэнсис Форд Коппола — режиссер.

А почему бы и нам не использовать подобную практику, тут же подумала я. Видеоролики стали бы к тому же и отличной телевизионной рекламой.

Тем временем двери открылись, и публика заполнила довольно большой — на 800 мест — зал. Первый же кадр фильма невольно заставил отшатнуться. Прямо на меня летел небольшой, но весьма увесистый метеорит. Казалось, еще секунда, и он разобьет тебе голову. Тут же вспомнилась реакция первых посетителей кинотеатров, испугавшихся люмьеровского поезда. Но будучи уже зрителями со стажем, все, кроме, пожалуй, детей, понимали: ничего страшного не случится. И действительно. Выстрел из лучевого пистолета, взрыв — и световая иллюзия исчезла.

Нехитрый сюжет — помесь «Звездных войн» с мюзиклом — большого интереса не представлял. Храбрый капитан космического корабля (Майкл Джексон, певческая популярность которого уже так велика, что его имя выбито на Аллее Славы в Лос-Анджелесе) в окружении причудливых зверей из «зоопарка» Лукаса расстраивает козни злой волшебницы (Теди Гарр, знакомая нам по второй женской роли в «Тутси»). После победы над ней все радостно поют и танцуют. Но дело здесь не в сюжете, а в его техническом оснащении: оно открывает новые возможности для подобного вида зрелищ.

Соединение стереоскопии с элементами голографии позволяет развертывать действие как бы на трех уровнях: обычном экране, стереоскопическом, объемном, приближенном к публике, а отдельные предметы или же герои изредка «приближаются вплотную» к зрителю. Еще не прошел первый шок от свидания с метеоритом, как на вас уже летит птичка, чем-то напоминающая мудрого, доброго Джидая из фильма о его возвращении, однако все попытки детей поймать ее успеха не имеют. Стереофоническая двадцатичетырехканальная запись звука усиливает этот «эффект присутствия».

В «Стране будущего» — одной из секций Диснейленда — царит уже не столько Дисней, сколько Лукас. Созданный им аттракцион «Звездные путешествия», как бы продолжение нашумевших «Звездных войн», пользуется огромной популярностью. После того как герои — отважный Люк Небоход, храбрый пилот Хэн Соло и их соратники — уничтожили зловещую Империю, туристические агентства организовали межзвездные путешествия по Галактике. Одно из них — в Диснейленде — предлагает вояжи на планету Эндор, где обитают добродушные, чем-то

напоминающие плюшевых мишек эвоки. Тут же в павильоне перед отправлением в захватывающий душу полет зрителей приветствует комическая пара роботов — украшение «Звездных войн»: высокий блестящий «железный человек» и маленький, кругленький, смахивающий на пылесос. Этакие Пат и Паташон века НТР! Сердечников, беременных женщин и просто нервных людей в очередь на поездку просят не становиться...

Однако если «Звездные путешествия» — это просто изобретательный аттракцион, то «Капитан ЕО» — явление гораздо более значительное. Его технические находки могут определить развитие американского развлекательного кинематографа на ближайшее десятилетие. Стоит вспомнить, что именно Лукас в 70-е годы впервые использовал важное новшество, которое вот уже более двенадцати лет приносит успех у зрителей многим американским приключенческим и фантастическим картинам.

Соединенный с камерой компьютер повторял различные фазы снимаемых кадров для создания иллюзии оживления кукол или изменения окружающей обстановки, которые потом сочетались с игрой живых актеров. Причем оператор давал ЭВМ лишь сигналы начала и конца съемки, длину куска, тип требуемого движения. Все остальное умная машина делала сама. Благодаря этому в одном эпизоде достигалось до пятисот изменений (ранее — не более двадцати). Попытки преодоления статики эффектного кадра делались в Голливуде уже давно, но только в 1977 году Джон Дикстра, Алва Миллер и Джерри Джефрис получили «Оскара» в области науки и техники за разработанную ими систему электронного контроля кинематографического движения, на практике испробованную в «Звездных войнах». Так был заключен союз между новейшей технологией и искусством, в котором появилась коллективная «звезда» — компьютерные спецэффекты.

В результате их применения стали возможны впечатляющие «космические» антуражи, которые раньше или вообще нельзя было создать в натуре, или они стоили бы слишком дорого: полеты межпланетных кораблей фантастической формы, дуэли на лазерных лучах, воздушный бой истребителей необычной формы с кораблями противника и т. п. Все эти весьма сложные комбинированные съемки осуществило созданное Лукасом специальное объединение «Индастриел Лайт энд Мэджик», обосновавшееся в городе Сан-Рафаэле (Калифорния). Собрав крупнейших мастеров, он стал монополистом в создании сложных электронных трюков, выполняя за большие деньги заказы других фирм и отдельных продюсеров.

Автоматическая проекция системы Диснея продлевает экранную жизнь копии с 500 до 10 и даже 15 тысяч прогонов. Да и после этого причиной ее изъятия становятся не обрывы, а потускнение красок. Все дело в том, что в результате специального приспособления пленка не соприкасается с барабаном и не натягивается, что обычно ведет к износу. Система из 9 проекторов обслуживается одним человеком: он единожды заправляет фильм и нажимает кнопку. Надежность оказалась почти стопроцентной, принося огромную экономию на печати новых фильмоматериалов и содержании обслуживающего персонала.

Фирма Диснея разработала и новый метод съемки картин — круговидение. Пять камер располагаются вокруг центральной колонны с мощным мотором, синхронно приводящим их в действие. Объективы направляются вверх, где расположены зеркала, дающие им всем общий узловой фокус, устраняющий возможное искажение изображения. Снятый так обзор превосходит даже периферийное видение человеческого глаза, давая полный эффект присутствия на натуре. Зрители, посмотрев восемнадцатиминутную ленту «Впечатления от Франции», как бы побывали за океаном. Они сами «монтировали» фильм, выбирая из окружавшего их экранного мира то же, что и из мира реального.

Еще в шестидесятые годы существовала идея, что если кинематографическое изображение перевести в электронный сигнал, то образы можно будет так же легко и быстро комбинировать, как на видео. При этом возникает возможность разделять передний и задний планы, актеров снимать на фоне голубого экрана, а потом подставлять туда любое нужное изображение, которое и будет включено в кадр при последующем электронном монтаже. Например, из эпизода знакомой нам «Клеопатры», показывающего приезд египетской царицы в Рим, изымается она сама и другие исполнители, а впечатляющие массивные декорации, когда-то столь дорого стоившие, используются в другой картине.

Разработано интровидение — сложная комбинация фронтальной проекции, двой-

ной экспозиции и рисованного окружения. Актеры на экране могут обходить написанные на полотне объекты с разных сторон, чего никогда раньше нельзя было сделать. Причем живописный двухмерный мир выглядит не как задник, а как настоящая натура. Важно также, что прежде при склейке двух отдельно снятых кусков пленки было трудно органично совместить освещенность и цветовую гамму. Здесь же режиссер и оператор сразу видят всю сцену в глазок кинокамеры и снимают ее одним кадром на одной пленке.

Как мы могли убедиться на примере «Капитана ЕО», американский кинематограф не проходит и мимо тех возможностей, которые в будущем открывает голография. Человек воспринимает такого рода изображение как реальный предмет или же существо. В качестве источников света используются мощные лазеры. Их опасность для людей устраняется применением ультрачувствительной эмульсии, позволяющей уменьшать силу излучения. В самом простом виде для съемок по этому методу не нужна камера. Пленка устанавливается на пути скрещения объекта и луча. Для запечатления же кинематографических сцен наиболее перспективна, как считают за рубежом, съемочная система, разработанная НИКФИ. Голография — предвестник кинематографа XXI века. Однако уже сейчас Голливуд сумел использовать последние достижения техники для создания новых видов зрелищ, в которых причудливо переплетаются...

...искусство и коммерция

Когда меня спрашивают, что больше всего привлекло мое внимание в Диснейленде, то, отдавая должное изумительному техническому совершенству и изобретательности многочисленных аттракционов, я все-таки отвечаю: публика. Была суббота, и народу в парке собралось порядочно. Почти все, даже очень толстые женщины, которых в Калифорнии оказалось неожиданно много, были в хлопчатобумажных брюках и майках с рисунками и надписями. Головы большинства — и не только детей — украшали черные резиновые шапочки с ушками а ля Микки Маус, в руках они несли блестящие шары-сердечки с изображением знаменитого диснеевского мышонка. Не обращая внимания на окружающих, они веселились от души. Вздымали руки вверх на самых рискованных, захватывающих дух поворотах звездных и наземных путешествий, демонстрируя тем самым свое бесстрашие. Испуганно отшатывались, когда в «Доме призраков» в коляске рядом с ними появлялось световое изображение скелета. Дружно смеялись шуткам молодого экскурсовода в «Путешествии по Африке».

Только увидев и услышав все это, я поняла, какова же в основном та публика, которая смотрит фильмы типа «Звездных войн»: она явно не исчерпывается подростковой аудиторией. А непосредственность, нежелание прятать свои истинные пристрастия и вкусы, тяга к трюку, к смешному, неизведанному, так наглядно проявившиеся в Диснейленде,— не просто черты тех или иных людей. Они во многом уходят корнями в американскую попкультуру, за пределы кино.

Где бы делегации Госкино ни приходилось бывать в рамках программы поездки по Соединенным Штатам, мы всюду сталкивались именно с ними. Вот, к примеру, «Магический замок» в Лос-Анджелесе, объединяющий свыше 5000 фокусников. Около рояля «Невидимая Ирма» народу было очень много: каждый по очереди просил сыграть ту или иную песню. И инструмент безропотно удовлетворял все заявки, будь то «Варшавянка» или «Очи черные».

В широко разрекламированной программе «Звездная пыль» одного из самых фешенебельных игорных домов Лас-Вегаса на сцену низвергались потоки воды, по кругу неслись космические корабли, и облегающие скафандры особенно подчеркивали пикантность форм танцовщиц. В Киноландии — кинематографическом музее восковых фигур в Калифорнии — статичную экспозицию оживляли изобретательные трюки. То респектабельный доктор Джекиль после громовых раскатов превращался в волосатого и клыкастого мистера Хайда. То после красного огонька, сверкнувшего на дуле пистолета Маленького Цезаря, падал головой на стол, увлекая за собой занавеску, сидевший за столом ростовщик. То медленно поворачивавшая голову женщина-вампир неожиданно пугала посетителей.

После этого уже не удивляет, что неизменным кассовым успехом в Америке пользуются в первую очередь наиболее изобретательные трюковые фильмы, снятые с применением ультрасовременных технических средств. На Голливудском бульваре в Лос-Анджелесе, рядом со звездой на тротуаре, где выгравированы

грампластинка и имя Федора Шаляпина, я купила только что вышедший номер кинематографической газеты «Вэрайети» со списком самых доходных картин последних десяти-двенадцати лет. Вот первые десять названий[1]:

«Инопланетянин» (1982, режиссер С. Спилберг, 228 379 346 долларов).

«Звездные войны» (1977, режиссер Д. Лукас, 193 500 000 долларов).

«Возвращение Джидая» (Третья серия «Звездных войн». 1983, режиссер Р. Марканд, продюсер Д. Лукас, 168 002 414 долларов).

«Империя наносит ответный удар» (Вторая серия «Звездных войн». 1980, режиссер И. Кершнер, продюсер Д. Лукас, 141 600 000 долларов).

«Челюсти» (1975, режиссер С. Спилберг, 129 549 242 доллара).

«Истребители привидений» (1984, режиссер А. Рейтман, 128 264 005 долларов).

«Искатели потерянного ковчега» (1981, режиссер С. Спилберг, 115 598 000 долларов).

«Индиана Джонс и Храм судьбы» (1984, режиссер С. Спилберг, 109 000 000 долларов).

«Полицейский из Беверли-Хиллз» (1984, режиссер М. Брест, 108 000 000 долларов).

«Назад, в будущее» (1985, режиссер Р. Земекис, 104 237 346 долларов)[2].

В этом списке сразу же бросаются в глаза три обстоятельства. Во-первых, он целиком состоит из произведений так называемого «жанрового» кинематографа, который у нас часто именуют развлекательным. Во-вторых, только два фильма из него сняты в 70-е годы, остальные — в 80-е. И, в-третьих, семь картин из десяти поставили или выпускали в качестве продюсеров Джордж Лукас и Стивен Спилберг. Не ищите в этом элемент случайности: итог закономерен, ибо именно эти два талантливых мастера первыми нашли и воплотили в своих фильмах новый способ подачи материала, отвечающего вкусам и потребностям массовой американской аудитории. (Ежегодно в США продается один миллиард сто миллионов билетов — плюс или минус 10 процентов, а кассовые сборы только в Северной Америке составили в 1987 году четыре миллиарда двести пятьдесят млн. долларов[3].)

Теди Гарр в экспериментальном фильме Фрэнсиса Форда Копполы «Капитан ЕО»

Больше половины фильмов этого списка кассовых рекордсменов («Звездные войны», «Империя наносит ответный удар», «Возвращение Джидая», «Челюсти», «Искатели потерянного ковчега», «Индиана Джонс и Храм судьбы») — профессионально сделанные приключенческие ленты, использующие новейшие достижения кинематографической техники, с обязательным вкраплением традиционных мелодраматических мотивов. Здесь же — один научно-фантастический фильм, умело учитывающий интерес землян к обитателям других Галактик. Три комедии.

Характерная особенность всех этих лент: предельно динамичное сюжетосложение, изобретательность показа приключений, основанная на революции в кинотехнике, комедийное осмысление всего материала или отдельные юмористические мотивы в диалогах и ситуациях.

Впрочем, в Америке, так же как и у нас, широкая публика нередко оказывается недостаточно эстетически подготовленной, чтобы по достоинству оценить многие подлинные произведения киноискусства,

[1] Цифры кассовых сборов приводятся лишь по США и Канаде, без учета рынков за пределами Северной Америки.

[2] "Variety", 1988, January, 20, p. 26.

[3] Ibid., p. 1.

«Русские». Режиссер Рик Розенталь.
В центре — главный герой фильма советский моряк-подводник Миша Пушкин (актер Уип Хабли).

имеющие мало общего с этим списком бестселлеров. Вот несколько американских фильмов 1987 года, которые смотрела в Лос-Анджелесе делегация Госкино, чтобы дать рекомендации закупочной комиссии.

«Надежда и слава» англичанина Джона Бурмена, демонстрировавшаяся на прошлогоднем Венецианском кинофестивале. Прекрасно снятая реалистическая драма с известными актерами Сарой Майлз и Сэмом Шеппардом, где события второй мировой войны предстают в новом аспекте, будучи увидены глазами ребенка. Умелый переход от почти комедийных эпизодов к подлинно трагическим делает эту картину, на мой взгляд, весьма интересной. А та же газета «Вэрайети» сообщает: кассовые сборы 1,7 миллиона долларов[4].

«Радиодни» — тонкая, умная картина Вуди Аллена. Думаешь, ну как не оценить ее? Однако из того же источника узнаем: при затратах в 16 миллионов долларов кассовые сборы составили лишь 6,4 миллиона[5].

Даже столь популярный жанр, как детектив, не всегда пользуется успехом. «Бестселлер» Джона Флинна рассказывает о полицейском, пишущем документальный роман и, несмотря на все попытки помешать ему — они-то и составляют основу сюжета,— разоблачающем в нем руководство крупной корпорации. Значительная лента с хорошими актерами и напряженным действием собрала в прокате всего лишь 1 миллион 492 тысячи долларов[6].

Некассовость подлинных произведений киноискусства — серьезный удар по их создателям, особенно в условиях Голливуда. Но это не останавливает талантливых мастеров в настойчивом продолжении своей линии. Руководители же фирм и Американской киноассоциации постепенно приходят к пониманию, что не менее кассы важен и престиж национального кинематографа.

Однако рассмотрим и другой аспект проблемы кассы. Всегда ли в список бестселлеров попадают лишь ленты весьма низких художественных достоинств? Прове-

[4] Ibid., p. 100.
[5] Ibid., p. 20.
[6] Ibid., p. 100.

денный анализ десяти наиболее прибыльных американских картин показывает, что это не так. В «зрительском» кино тоже есть свои худшие и лучшие образцы. Последние-то в США чаще всего и делают люди талантливые. У нас же мастера нередко чураются такого рода фильмов, считая их занятием для себя недостойным.

Поэтому прав режиссер Александр Митта, когда говорит: «Надо уважать людей, работающих в жанровом кинематографе. Делают они серьезное дело, требующее солидного ремесла. И не надо их бить за то, что они не воспитывают. Надо бить их за то, что у них плохой сюжет, что они плохо держат внимание зрителей, что люди не плачут и не смеются на их картинах»[7].

Вот этому умению, профессионализму стоит поучиться у американских кинематографистов.

Заслуживает уважения и та оперативность, с которой американские режиссеры откликаются на актуальные запросы времени. Так, в середине 1987 года, когда советско-американский договор о ликвидации ракет средней и меньшей дальности еще только обсуждался, на американские экраны вышел фильм Рика Розенталя «Русские». Не мудрствуя лукаво, его авторы положили в основу сюжета ту же коллизию, которая пять лет назад принесла ошеломляющий успех «Инопланетянину». Там был задан вопрос, столь волнующий людей сегодня: каким окажется внеземной интеллект, если таковой существует и землянам придется с ним встретиться? Чуждым, враждебным им или, наоборот, доброжелательным и способным на контакты? Здесь такое же неведомое существо прибыло не из далекой Галактики, а из кажущейся не менее далекой России. И не на ракетном корабле, а на подводной лодке, терпящей бедствие у берегов США во время шторма.

Одного из спасшихся на шлюпке моряков, снова, как и у Спилберга, находят дети — обычные американские школьники, воспитанные на комиксах, видеоиграх и фильмах типа «Красный рассвет», где злодеями обязательно бывают злокозненные «комми», чуть ли не с ножами в зубах. А Михаил Александрович Пушкин оказывается симпатичным блондином с голубыми глазами и открытой улыбкой — совсем таким, как молодые американцы. Недаром троица с ним быстро подружилась: он развлекает их исполнением песни «Шаланды, полные кефали...». У Дианы же — сестры одного из мальчиков, вправляющей «пришельцу» вывихнутое плечо с помощью тяжелого тома «Войны и мира»,— зародилось к нему и более серьезное чувство.

Естественно, вскоре в сюжете возникают «для равновесия» и плохие американцы и такие же плохие русские. Первых олицетворяет парень, воевавший во Вьетнаме. Вторых — толстый, угрюмый матрос, думающий лишь о том, как попасть на американскую ракетную базу и выведать военные секреты. Но в финале — после того как опять появляется советская подлодка, куда доставляют Пушкина американцы,— и воинствующий «зеленый берет», и охваченный «тягой к шпионажу» русский оказываются посрамленными.

Миша, хотя его сердце и отдано Диане, не может остаться: он любит свою родину и вернется туда. Но на прощанье признается: «Все, что я слышал об Америке, и правда, и неправда». Только близкое знакомство с чужой страной и ее обитателями помогает по-настоящему понять ее. Теперь и Пушкин, и его новые американские друзья твердо знают: можно верить друг другу.

Конечно, хотелось бы, чтобы эта крайне важная тема была выражена на экране не столь плакатно, с бóльшей мерой искусства. Но при этом необходимо понять: если авторы хотят донести свою — столь нужную сегодня — мысль до самых широких кругов американцев, они должны использовать привычные для них стереотипы, стилистику коммерческих зрелищ и массовой кинопродукции. Она оказывается для них пусть и не лучшим, но единственно доступным способом утверждения своего отношения к тревожащим их явлениям современной политической жизни.

Та же закономерность характерна и для фильма Майкла Ньюэлла «Эмейзинг Грейс и Чак». Снова в главной роли мальчик, только теперь не из Флориды, а из Монтаны. Побывав вместе с классом на ракетной базе, он так пугается угрозы ядерной катастрофы, что дает обет не играть в бейсбол, пока это страшное оружие не будет уничтожено. Его почин поддерживает знаменитый черный баскетболист Эмейзинг Грейс (дословно: Удивительная Грация), в прошлом — военный летчик. Несмотря на нападки окружающих, нажим военно-промышленного комплекса и даже гибель взрослого соратника в под-

[7] Митта А. Что происходит с кино? — «Литературная газета», 1987, 14 января.

строенной аварии самолета, Чак стоит на своем. К тому же он дает обет молчания.

Президент США (его играет Грегори Пек, который сказал во время своего пребывания на антивоенном форуме в Москве: «Я хотел бы, чтобы на следующий срок Америка выбрала такого главу страны, какого я играю в фильме») начинает переговоры с советским Генеральным секретарем. И вот уже достигнуто соглашение о постепенной ликвидации ядерных арсеналов в течение семи лет. Но только после того как подписывается соглашение о немедленном всеобщем разоружении, мальчик снова начинает говорить и выходит на спортивную площадку. В финальном матче, где присутствуют руководители СССР и США, он свой лучший удар посвящает погибшему другу.

Миа Фэрроу в фильме Вуди Аллена «Радиодни»

Наивно? Да. Но не только. По-своему расставлены политические акценты. Инициатором разоружения выступает не Советский Союз, а США. Однако стоит учесть, что Чак, поддержанный детьми обеих стран, во многом списан с «маленького посла мира» Саманты Смит.

К этим фильмам примыкает и антивоенная лента «Небо и земля» соратника Фасбиндера Улли Ломмела, последние десять лет работающего в США. На примере семьи американских фермеров, продавших землю военной ракетной базе, картина показывает, какое воздействие смертоносное оружие оказывает на людей и как страшно детям расти в ядерный век. Снова прекрасно снятая реалистическая лента с удивительно достоверной игрой детей и актрисы Сьюзен Энспах в роли их матери. И режиссер безуспешно борется, чтобы показать ее зрителям. Независимая фирма «Юнайтед Индепендент Филмз», ее финансировавшая, не имеет собственных прокатных каналов. Поэтому «Небо и земля» во многом испытывает те же трудности, что и советские картины, которые в США проходят долгий и трудный

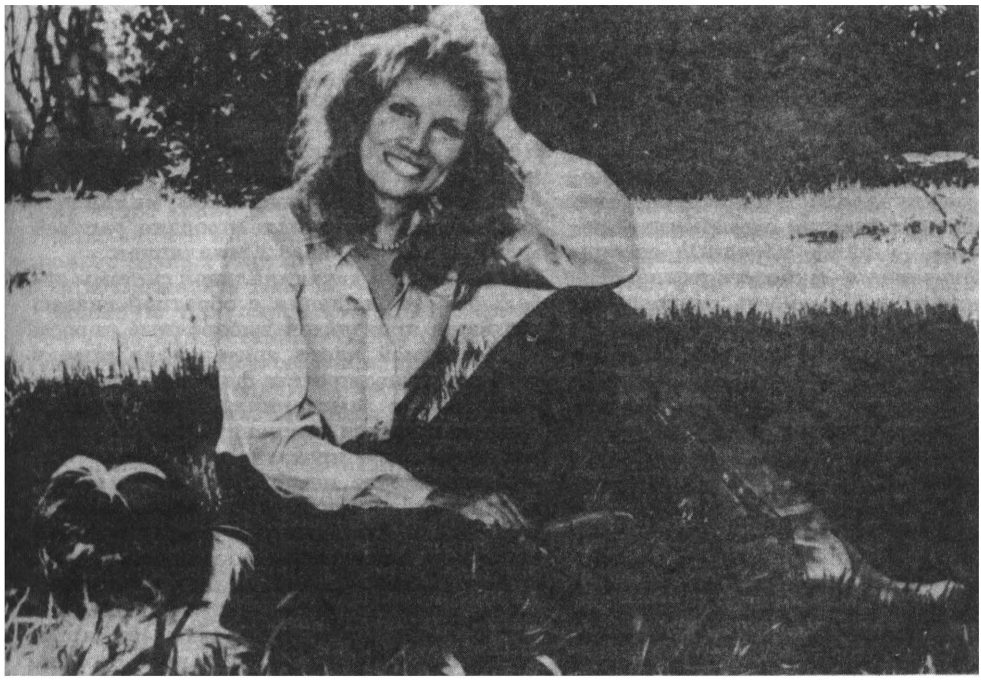
путь к экрану

Еще совсем недавно наша пресса любила давать подборки заметок о триумфальном шествии советских фильмов по всему миру. Среди многих других исчезнувших сегодня иллюзий постепенно разрушается и эта.

Как же в действительности обстоит дело с прокатом наших картин в Соединенных Штатах Америки?

Делегация Госкино СССР приехала в Лос-Анджелес по приглашению фирмы «Интернейшнл Филм Иксчендж», руководимой Джерри Раппопортом. В течение многих лет она занимается прокатом нашей кинематографической продукции в Америке. И, в свою очередь, через нее мы покупаем американские ленты мелких независимых фирм, не имеющих собственных прокатных возможностей.

Именно «ИФЕКС» организовала в 1986 году в Нью-Йорке кинофестиваль «Салют советским республикам!», пользовавшийся большой популярностью, в котором участвовала представительная делегация СК СССР во главе с Э. Климовым. Что же касается показа наших картин в кинотеатрах для широкого зрителя, то им трудно конкурировать с популярными



Сьюзен Энспах в фильме
Улли Ломмела «Небо и земля»

кассовыми боевиками, как мы видели, в большом количестве выпускающимися Голливудом.

Президент МПАА — Американской киноассоциации — Джек Валенти предложил нам обменную демонстрацию фильмов в нескольких кинотеатрах СССР и США на паритетных началах: каждая сторона получает пятьдесят процентов от вырученной прибыли. Но если для американцев показ своих картин в СССР будет крайне выгоден во всех отношениях, то для нас едва ли. Нет уверенности, что наши ленты окажутся конкурентоспособными в американских условиях, да и нет у нас тех огромных валютных средств, которые потребуются на рекламу.

Определенных успехов нам удалось добиться в некоммерческом прокате: в демонстрации советских кинолент в колледжах, музеях, библиотеках, клубах друзей кино. Помимо традиционных фестивалей, недель устраивались тематические циклы («Новые имена в советском кино», «Фильмы, снятые с полки», «Женщины-режиссеры в СССР» и др.), а также ретроспективы творчества ведущих советских мастеров. В таких аудиториях — более эстетически подготовленная публика, которую привлекают творческий поиск, оригинальные художественные решения. Надо обязательно добиться, чтобы создаваемое у нас Общество друзей кино вошло в Международную федерацию киноклубов. Тогда советские ленты, посылаемые для некоммерческого проката в США, будут выполнять еще одну очень важную функцию: служить обменной валютой для получения нами копий их шедевров и знакомства с ними наших любителей кино. Кроме того, для киноклубов можно будет покупать значительные, но не пользующиеся успехом у широкого зрителя фильмы в нескольких копиях.

Однако все это не решает главной проблемы: как донести наши картины до американского массового зрителя? Интерес к Советскому Союзу сейчас в США очень велик, и эту благоприятную политическую ситуацию необходимо использовать. Пока же, посетив Лос-Анджелес, Сан-Франциско и Лас-Вегас, мы лишь в последнем — центре игорного бизнеса — обнаружили в некоммерческом прокате две советские картины: «Борис Годунов» и «Дерсу Узала».

Вероятно, во многом нам здесь должны помочь законодательные новшества в дея-

тельности совместных предприятий и акционерных обществ, которые могли бы взять на себя заботу по продвижению своих фильмов за границей. «Совэкспортфильм» сейчас ведет переговоры об этом с американской фирмой «Херитидж филмз». Рассматривается и ряд предложений о международном кооперировании или процентном участии в прибылях. Среди проектов — наши народные сказки, приключенческие и фантастические ленты. Возникает возможность широко использовать русский фольклор, столь популярный сейчас на Западе. Но сразу же надо сказать: без рекламы не обойтись.

То, что «паблисити» имеет огромное значение для успешного продвижения фильмов к зрителям, в США поняли, пожалуй, с самого начала существования кинематографа. Мы же об этом как-то все время забываем. Известно, что расходы на рекламирование американских картин нередко в два с половиной раза превышают затраты на их создание. Так, к примеру, первый рисованный фильм Терри Гиллиама (американца, работающего в Англии) «Бандиты времени» — о шести забавных карликах, проживающих все эпохи мировой истории,— обошелся в 2,6 миллиона долларов. Но для успешного его показа в 825 кинотеатрах Америки пришлось потратить 5,5 миллионов, рекламируя ленту в прессе, по радио, на телевидении. Однако расходы оправдались, ибо кассовые сборы составили 16 миллионов. Кроме того успех упрочил позиции фирмы «Хенд Мейд Филмз», выпустившей эту ленту. Что же говорить о тех картинах, где прибыли достигают астрономических цифр в 100 миллионов и больше?

Важную роль в поднятии интереса зрителей играют премии, особенно престижные. Так, «Огненные колесницы» Хью Хадсона до получения ими «Оскара» принесли 20 миллионов долларов, после — 30, составив в итоге 50. То же самое произошло и со знакомым нам «Ганди» Ричарда Аттенборо: лента, стоившая 7 миллионов фунтов стерлингов после присуждения ей премии Американской киноакадемии собрала 37 миллионов. (В эти английские картины вложен и американский капитал.)

Прекрасным способом продвижения к зрителям музыкальных фильмов стала предварительная популяризация Голливудом наиболее запоминающихся песенных номеров. Так, за два месяца до выхода на экран «Лихорадки субботнего вечера» Джона Бэдхема был продан альбом пластинок с песнями из фильма. Потом фильм широко рекламировался по радио и телевидению, после чего начался выпуск отдельных дисков. Вскоре выяснилось: 4 из 5 самых популярных песен года оказались именно из этой картины. В результате фильм собрал в прокате 90 миллионов долларов, да еще было продано записей музыки из него на 12 миллионов.

С развитием двухканальной системы кабельного телевидения с обратной связью все чаще проводятся выборочные опросы определенной части зрителей по поводу того или иного проекта фильма и, основываясь на их замечаниях и пожеланиях, разрабатывается индивидуальная стратегия рекламы и проката.

Когда сюжет незнаком и не является явно коммерческим, дается ограниченная реклама по телевидению и организуется несколько предварительных показов только в крупных городах. Если зрители принимают фильм положительно и появляются хвалебные рецензии в прессе, то картина выпускается на экраны всей страны. Подобная практика позволяет получать доход и от тех кинотеатров, которые до этого никогда не взяли бы «кота в мешке».

Существует и другая модель. Увидев, что успех ленты Ридли Скотта «Беглец по острию бритвы» оказался умеренным, фирма «Уорнер Бразерс» немедленно изъяла фильм из проката и выгодно продала его системе кабельного телевидения через свой спутник и для перевода на видеокассеты.

Одним словом, реклама, как и прокат, должна быть дифференцированной, учитывать возрастные и психологические особенности разных групп зрителей, образовательный уровень, типологию аудиторий, что потребует помощи специалистов всевозможных отраслей науки.

За последние годы в США сильно изменилась система показа картин. Значительно сократилось число «драйв-ин» — кинотеатров на открытом воздухе. Они занимали большие участки земли в пригородах, которые в связи с миграцией туда населения из шумных городских центров сильно подскочили в цене. Поэтому более рентабельными стали обычные кинотеатры с небольшими залами. В них, как правило, работают всего двое: управляющий, он же и киномеханик, обслуживающий благодаря автоматизации сразу несколько аппаратных, и кассир, она же — продавец сладостей и мороженого.

Практика премьерных демонстраций фильмов в центре города, столь популярная у нас сейчас, в Америке уже изжила себя. Люди, живя теперь в основном на окраинах, избегают вечером совершать дальние поездки, предпочитая кинотеатры, расположенные вблизи от дома. Поэтому сразу же печатается значительное количество копий и начинается их показ. Учитывая, что в нескольких залах — несколько разных картин, у зрителей всегда есть возможность выбора.

Большую популярность приобрели в 80-е годы киноустановки в крупных торговых центрах. Домохозяйки, школьники, те, кто свободен днем от работы, делая покупки, выкраивают часа полтора-два для просмотра нового фильма, на который их зазывает броская реклама.

Огромные неиспользованные возможности охвата массовой аудитории и получения прибыли кроются в продаже советских фильмов для показа по телевидению — общедоступному и кабельному — и перевода на видеокассеты. Диаграмма в «Вэрайети» показывает: если в 1980 году в общем сборе от фильма театральный прокат составлял 76 процентов, то в 1987 году — всего лишь 42 процента[8]. При этом нужно учитывать важную закономерность: средняя, рядовая картина на зарубежных рынках сейчас нерентабельна. Нужны или престижные фильмы крупных мастеров, или кассовые боевики.

[8] "Variety", 1988, January, 20, p. 96.

●

Пора экстенсивного экономического развития, когда не столько искались новые формы, сколько вкладывались новые деньги, прошла. Сейчас требуются новые методы, новые предложения, новые экономические механизмы. Может быть, стоит подумать, чтобы в рамках закона о государственном предприятии дать возможность нашим крупным студиям — «Мосфильму», «Ленфильму» — непосредственно предлагать фильмы зарубежным прокатчикам? Может быть, необходима кропотливая работа по продвижению наших фильмов не в общеамериканском масштабе, а по регионам США? Может быть, стоит создать при «Совэкспортфильме» специальный Консультативный совет, куда бы входили специалисты по изучению зарубежных кинематографий, в том числе и США?

Использование советскими кинематографистами пробудившегося острого интереса к нашей стране со стороны американцев может помочь политическим деятелям разрушить существующий в Соединенных Штатах наш образ как образ врага, то есть показать истинный облик советских людей, советской действительности, советского киноискусства. А в том, что американцы сегодня настроены к нам дружелюбно, мы убедились во время поездки по США.

Лос-Анджелес — Сан-Франциско — Лас-Вегас — Москва

В № 10—12 «ИК» за 1988 год и в первых номерах будущего года

К 70-летию Ингмара Бергмана. Актриса Ингрид Бергман рассказывает о создании фильма «Осенняя соната»

Репортаж с Белградского Фестиваля фестивалей

Панорама кино Франции

Феномен индийского кино — дискуссионная статья

Ташкент-88. Проблемый репортаж

Вести с международных кинофестивалей в Карловых Варах, Локарно, Пезаро

Американская панорама

З. Абдуллаева

Семь дней Редфорда

Кто красивый, тот и поступает красиво.

Реплика из фильма «Кандидат» с участием Роберта Редфорда

В рецензии на фильм Сиднея Поллака «Такими мы были» Джозеф Гелмис не пощадил Роберта Редфорда: «Его экранная маска — это красивый, несколько неуверенный (и оттого часто нагловатый) манекен в поисках индивидуальности... В этой картине Редфорд сыграл одну из своих лучших ролей — сыграл самого себя». Но роль эту Редфорд не любит, а критикам не доверяет. И комплексом Дориана Грея этот серьезный, но не без юмора человек не обременен, несмотря на внешность с обложки «Лайфа», где он в свое время часто появлялся, или с рекламных снимков, где фигурировал по молодости и безденежью.

Когда Роберт Редфорд прошелся по московским улицам, никто не обернулся, не попросил автографа. Оно и понятно. У нас свои герои и свои проблемы. А этот божественный «мен» — «словом, иностранец», как сказано о другом магическом персонаже,— московской уличной толпе неизвестен. Впрочем, те, кто помнил «Три дня Кондора» и «Погоню», а в ней не только величественного Брандо, но и Редфорда, эту встречу все же предвкушали. Ну а что касается знатоков и киноманов, то они вожделенно надеялись вживе понаблюдать за Малышом Санденсом из легендарного «Буч Кессиди...» и за неуловимым малым из «Аферы». Хотя кто-то, знаю, вздыхал по другому синеглазому красавцу. Увы, Пол Ньюмен, видимо, передоверил столь почетную поездку своему партнеру и другу...

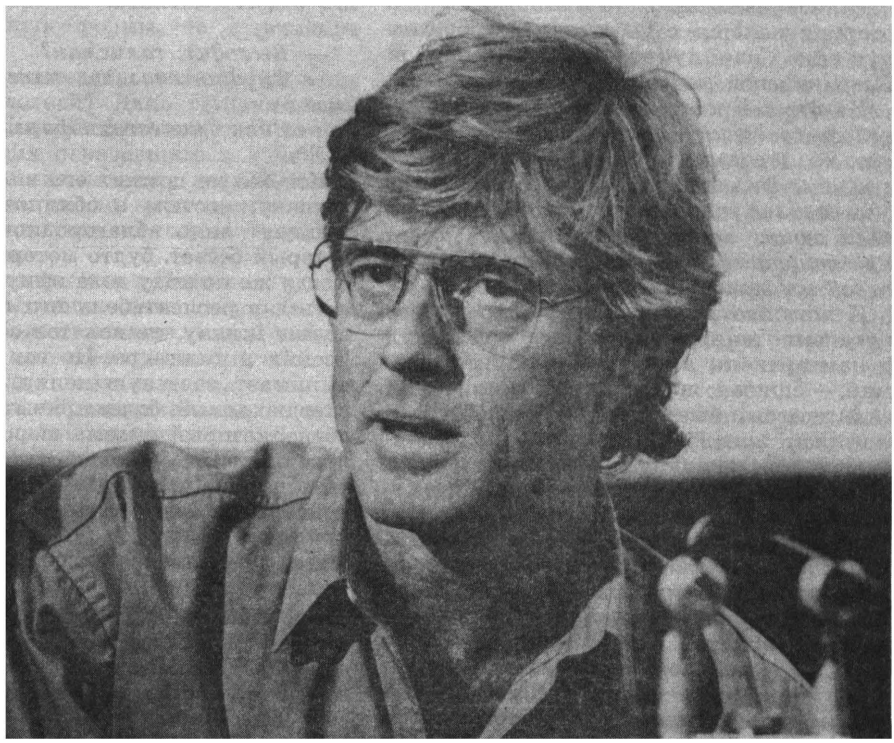
●

Этот спринтерский и сверхделовой визит, включавший ретроспективный показ фильмов, творческий семинар (а попросту — встречу со зрителями), конференцию в Институте космических исследований и прочая, не вполне прояснял, кто же все-таки приехал: знаменитый артист, общественный деятель, ученый муж, обсуждавший специальные вопросы с нашими академиками, или типичный американец, свободно и четко — без надрыва — проявляющий себя, в сущности, во взаимоисключающих сферах?

Накануне встречи на высшем уровне в Москве фамилии двух актеров, истых представителей нации, не случайно сливались в единую ноту упругого «ре», общего потепления отношений между двумя странами. Первым приехал Редфорд, более всего обеспокоенный сегодня потеплением мировой атмосферы, иначе как оценить его признание: «Эта проблема настолько важна, что ее должны обсуждать не только ученые, но каждый человек и в каждой семье». Воистину можно восхититься убежденностью этого спортивного вида проповедника, нашедшего первопричину грядущих катастроф. Мы же в то время были как раз озабочены добыванием сахара, а посему высота помыслов Редфорда не всем была по плечу...

Видимо, не случайно Редфорд показывал в Доме кинематографистов фильм Пакулы «Вся президентская рать». Продюсер Редфорд. Сюжет — из жизни. Уотергейт. Играет на пару с неугомонным, нетерпеливым Хоффманом немногословного журналиста — из тех, кто на самом деле закрутил и распутал скандальную историю, стоившую Никсону отставки. Этот наивный, чересчур длинный фильм оказался не только социологическим откликом на злобу дня, но и стал гражданским утверждением Редфорда — сына Америки, идеалиста и патриота.

Из выступления на пресс-конференции: *«Я счастлив, что живу в Америке и благодарю за это судьбу. Не хочу сказать, что меня там ничего не беспокоит. Но мне повезло прежде всего потому, что у нас*



есть свобода для самовыражения. А то досадное ограничение — зависимость от коммерческого успеха — касается всех кинематографистов мира. Поверьте, это слишком маленькая цена за то, что ты можешь сделать все, что захочешь».

Если ты богат, то, конечно, плата небольшая; тем более если беспроигрышно имеешь успех, тебе неведом простой, а начав ставить фильмы, не переживаешь, что ты не Феллини, не Тарковский. Да и никому в голову не придет пенять образцами...

В его облике и поведении нет ничего демонического или суперменского. Редфорд — самое прямое, даже простодушное воплощение чудесной — массовой — грезы, некоего представления об идеале, соразмерном надеждам и страхам среднего класса. Тип героя на все времена — вечно молодого или, если угодно, без возраста, социально мобильного активиста — словно уравновешивает общезначимые чаяния рядового американца: быть одновременно естественным, раскованным человеком и деловым, осмотрительным предпринимателем. Простаком и аристократом, ковбоем и интеллигентом, спортсменом и президентом. Магия Редфорда, собственно, и состоит в том, что он являет собой стереотипы национальных влечений и предпочтений. Ключ популярности — в беспримесной чистоте олицетворяемого типа, в его положительной жизненной силе.

Теперь, когда ему пятьдесят один, он по-прежнему красив, по-прежнему сияет золотой нимб волос, стремительна походка и спокоен сосредоточенный взгляд, прикрытый очками в тонкой золотой оправе. Вас одаривает сокрушительная улыбка трезвого романтика, благообразного отличника. Но сетка морщин на лице, казалось, не ведающего усталости человека; затаившаяся усмешка, выдающая совсем не простого, хотя и вполне непосредственного в общении человека, натренированная реакция то ли тренера из бывших спортсменов, то ли преподавателя университета — расстраивают образ звездного мальчика, божьей милостью призванного покорять и властвовать.

«Божьей милостью» — так называется фильм о выдающемся бейсболисте, добившемся, несмотря на все ухищрения обстоятельств, золотого дождя победителя. В этой сентиментальной, как и положено мелодраме, ленте, снятой в 1984 году, Редфорд играет уже не некий абстрактно

идеализированный тип «первача», но отождествляется с собственным образом лучшего из лучших — реализованной американской мечтой.

Из ответов на семинаре: *«Мне бы хотелось совершить путешествие вместе со своими героями. Я предпочитаю, чтобы в начале фильма персонаж был наивным или казался таковым для того, чтобы зрители могли непредвзято следить за его превращениями. Но сам я, надеюсь, не такой уж наивный».*

И хотя этот игривый «семинар», с его путаным жанром, отчасти приблизил к нам артиста, а ведущий — Виктор Демин,— сшибая в словесном пинг-понге заинтересованные порывы зрителей убийственной иронией, намечал типологические связи между отечественными чуваками и нарушителями общественного покоя Бучем Кессиди и Малышом Санденсом, хотя играла наша «wondergirl» Полина Осетинская и взошел на сцену не теряющий формы бывший «wonderboy» Роберт Редфорд,— хотелось приобщиться к «творческой лаборатории» мастера в другой обстановке. Поговорить с Редфордом и еще, быть может, с Элемом Климовым, который не один день провел с ним в Америке, бывал у него дома, общался неформально и, что называется, вошел в доверие...

Редфорду очень шел черный спортивный костюм, отчего белокурая голубоокая масть выигрывала безмерно, почти неправдоподобно.

Из ответов на семинаре:

— Вы любите фантастику, хотели бы снимать такого рода фильмы? Верите в инопланетян?

— Фантастика мне неинтересна. В инопланетян верю.

Глядя на него, я тоже готова была поверить в инопланетян, вроде таких же, как и мы, и вместе с тем совершенно других. Вежливый «инопланетянин» Редфорд давно усвоил, что у каждого свой бизнес, что интервью — неизбежный компонент ритуального поведения, бесперебойного механизма жизни, как бег, душ, теннис, съемки и, скажем, кепка, с которой он не расставался в те жаркие майские дни и которая молодила и опрощала его лицо.

«Обыкновенные люди» — назывался его режиссерский дебют. Обыкновенный Боб — зовут его в Санденсе. Как бы не так.

Вопрос Элему Климову:

— Почему он ходит в кепке?

— Это, видимо, уже деталь имиджа. Помните, в «Афере», с которой началась его безумная слава, он носил точно такую же.

— Выходит, талисман?

— Трудно сказать, наверное, просто знак.

— Знак качества фирмы «Редфорд и К°»?

Кто же не помнит его в «Афере»: эту кепочку, костюм в облипочку, располагающее лицо благородного мстителя, который бегает, будто моторчик вставлен. Когда же по ходу дела вынужден превратиться в респектабельного мужчину, надевает шляпу, становится забавным, как Есенин в цилиндре. Но вот в финале он вынимает заветную кепку, восстанавливает исходный, более привычный для себя образ, который рядом с породистым и человечным Ньюменом кажется более стертым, пресным, каким-то гладким. Будто недостает ему чуть более сложной краски...

Климов:

— Для американцев, я думаю, чрезвычайно важен сам образ англосакса, то есть именно Редфорда. И потом его обаяние перекрывает ту недостаточность, которую вы иногда чувствуете.

— Когда мы не можем что-то определить, обычно говорим «обаяние», вкладывая в это понятие собственный смысл, порой независимый от предмета. Все-таки не обаянием отличается он от других истинно американских актеров.

— Ну, может быть, в том числе и особым обаянием. К тому же в нем привлекает совершенно уникальный тип универсальной личности, приближающийся, по-моему, к прекрасным людям эпохи Возрождения...

●

Мы сидели в «Советской» в окружении мраморных колонн сталинского «ампира», как бы поддерживающих мифы (мечты?) о надежности, устойчивости послевоенного времени.

— Можно ли сказать, что ваш современный образ ведет родословную от героев Генри Фонда или Джеймса Стюарта, то есть в своих истоках принадлежит американской мечте тридцатых годов?

— Нет, не думаю. Мне очень нравятся фильмы той эпохи. Больше того, это вообще моя любимая эра в кино, передавшая все импульсы и настроения страны после «Великой депрессии». Но я живу в другое время, и не стоит в моих героях видеть приметы «ретро». Художественная и социальная активность присуща любому

десятилетию, она не может исчезнуть, меняются лишь формы, то есть нечто внешнее.

— А как понимать в связи с этим ваше занятие экологией? Дань сегодняшнему времени или возмещение каких-то ваших более глубоких неразрешимых конфликтов? Не утопична ли ваша деятельность?

— Не знаю, но по мере возможности пытаюсь не упустить шанс сделать то, что в моих силах.

— Образ мечтателя-победителя всегда был привлекателен для американской аудитории более, нежели какой-нибудь нервический интеллектуал или аутсайдер. Изменилось ли, на ваш взгляд, нынешнее представление об американском идеале, не придется ли и вам поменять собственный имидж?

— Никогда не хотел и сейчас не собираюсь менять то, что делаю. Я такой, каков есть. Я никогда не был «золотым мальчиком» — такой образ навязала мне критика, но ко мне эти выдумки не имеют никакого отношения. Проблема совершенно в другом: не себя мне надо менять, но отделаться (изменить трудно) от восприятия Редфорда-актера. Мне бы очень хотелось сыграть отъявленного негодяя. Между прочим, в начале карьеры такие роли меня не обходили. Однако об этом почему-то все забывают. А популярность действительно пришла с более идеализированными, что ли, героями. Я хочу сказать, что восприятие моих персонажей, выйдя из-под моего контроля, оторвалось от меня и слишком раздуло ту особенность моего присутствия на экране, которая и без того очевидна. Я не согласен с таким видением, но что тут скажешь, раз оно есть.

— А как вы относитесь к своей внешности, понимаете ли, что именно она сыграла решающую роль, по крайней мере, вначале? Или, может быть, стоит вопреки тем, кто видит в вас только лишь эффектного красавца, скажем, «перекраситься», удивить резкой непохожестью?

— Ну уж нет. Зачем? Я не чувствую потребности поменять лицо, так же, как и самого себя.

— Но профессионально должно быть интереснее играть героев, противоположных устойчивой маске Редфорда?

— Я всегда пытаюсь осмыслить роль объективно, а потом уж «примерить» на себя. Вот, скажем, я не хотел сниматься у Поллака в картине «Такими мы были». Не верил своему герою, он казался мне однозначным, хотя в первоначальном сценарии был отчасти близок моему персонажу из фильма «Из дебрей Африки». В «Такими мы были» мне недоставало самых простых, искренних чувств. В результате вышло то, что мне претит, то есть красавец, которого просто не могла не полюбить Барбра Стрейзанд. Я все это высказал Сиднею, он пообещал что-нибудь придумать, я, признаюсь, не поверил, однако согласился, потому что он мой друг. Играть роль в «Из дебрей Африки» было гораздо труднее, и я очень сожалею, что этого фильма не знает ваш зритель.

— Из всего показанного на ретроспективе наиболее сильным мне показался фильм «Джеремия Джонсон».

— Мой самый любимый, можно сказать, интимный фильм. Здесь сказалось и мое отношение к пионерам освоения Америки, истинная правда о том, чего это стоило. Кроме того, снимался фильм на моей земле, в Юте, что, конечно, придало всей затее ни с чем не сравнимые ощущения.

— Этот бескрайний снежный путь, стылый воздух, суровый пейзаж, нечеловеческие испытания, выпавшие на долю вашего героя, отчаянно защищающего свой непокоренный дух. Помню ваш взгляд на парящего орла — как бы символ недостижимого блаженства, абсолютной свободы. Здесь, конечно, несколько другой Редфорд, мужественный и одинокий, снедаемый какой-то червоточиной, неосознанными порывами, внутренней силой и тайной. Неожиданно для себя обнаружила в вас джеклондоновское начало...

— Это так и есть. Я очень люблю Джека Лондона, прежде всего короткие рассказы и в особенности «Полет», который произвел на меня колоссальное впечатление, даже повлиял на мое мироощущение. Нет, простите, это рассказ Стейнбека. А тот, о котором я говорю, называется «Костер». Там есть такая фраза: «Нужно только не терять головы, и все будет в порядке. Настоящий и один всегда справится».

— А почему столь долгое время вы держитесь рядом с Поллаком?

— Я его очень люблю, мы друзья. Еще в 1961 году вместе снимались в фильме «Военная охота», потом я уехал в Голливуд, он ставил на телевидении. Помню, мы с Натали Вуд закончили сниматься в фильме «Душа Дэйзи Кловер» и никак не могли найти режиссера для следующей совместной работы. Я тогда вспомнил о Сиднее и сказал Натали: «Почему бы нам не позвать Поллака?» Она очень удивилась: «Поллак? Не знаю такого».—

«Ну, это очень славный парень, хороший режиссер». Я страшно старался, раздувая достоинства Сиднея, и, надо сказать, преуспел. После моих, видимо, очень убедительных речей Натали согласилась: «Поллак так Поллак, все равно никого другого пока нет». Так случился фильм «Предназначено на слом». Потом их было множество, и каждый не походил на следующий. А когда он приехал ко мне в Юту и я показал ему горы, он проникся этим чудесным местом, купил землю, построил там дом — наша «связь» стала нерасторжимой.

Из беседы с Климовым:

— В Америке мы немало времени провели вместе, и Редфорд, вообще-то не слишком откровенный, вдруг признался: «Я с юности ищу товарищества». В самом деле, он отправился в Европу, путешествовал автостопом, метался, надеясь создать коммуну художников. Я думаю, что по типу личности он — коммунар.

— Ну, тогда родиться надо было раньше.

— Наверно. Об этом я его и спросил: «Барбизонцем хотел быть?» Он мгновенно согласился.

— А вы знаете его живопись? Что, это действительно пейзажи в духе Добиньи или Теодора Руссо?

— Я не видел работ Редфорда.

— Значит, мечта не осуществилась?

— Почему же? Санденс для него и есть некое подобие коммуны. Там все организовано и пропитано несимулированной идеей равенства. Он очень дорожит сохранением естественной среды не только в смысле природы, но и в человеческих взаимоотношениях. Он не разрешает там все комфортно обиходить, окультурить, заасфальтировать. Пусть будет, считает он, пыль, грязь, пусть люди ходят босиком, пусть не насилуют себя и будут такие, какие есть. «Создадим сообщество понимающих друг друга людей, истинное товарищество» — таков главный принцип Санденса. Современного Барбизона.

Неожиданное сравнение. Санденс — уникальное предприятие не только для нас, но и для Америки. Разветвленная система деятельности института не имеет аналогов по своему размаху. Это и курорт, и центр искусств, и колыбель независимого кино, и всевозможные лаборатории, международные фестивали, танцевальная студия и сценарные мастерские.

Из беседы с Климовым:

— Зачем ему это? При его-то славе и достатке. Но он увлечен, находит для совместной работы сподвижников, спонсеров. Например, фирма «Сони» поставляет туда ежегодно новейшую аппаратуру. Он создает мастерскую для наиболее перспективных молодых режиссеров. Потом приглашает деятелей из Голливуда, от которых уже конкретно зависят постановки. Они смотрят работы, этюды, то есть он им как бы представляет этих ребят.

— Филантропическая деятельность, наверное, тоже входит в его идеальный образ, сразивший американцев?

— Возможно. Ну, как им не восхититься! С его помощью уже свершились несколько постановок, а за ними — начало судьбы новых режиссеров. Причем он приглашает их со всех стран мира, не только из Америки.

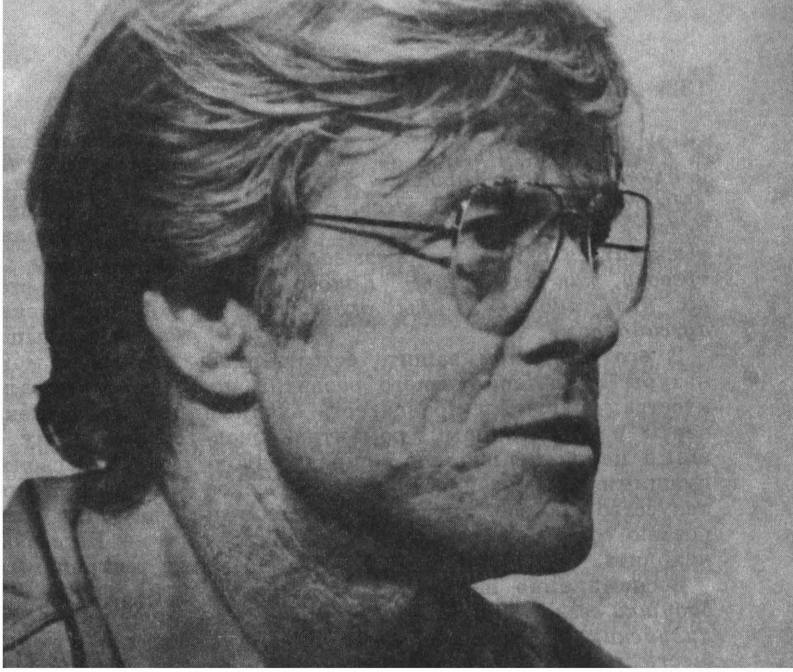
— Просто крестный отец.

— Я даже не знаю, с кем его сравнить. Хотя осуществить все задуманное ему тоже не так-то просто. На это уходит много энергии, времени.

●

— Вы сказали, Роберт, что в Америке свободу самовыражения отчасти сковывает давление коммерции. А вы сами как режиссер сталкивались с этим? У нас ведутся жаркие споры о преимуществах и недостатках массового и так называемого элитарного кино. Не секрет, что когда режиссер хочет поведать о чем-то серьезном, подавляющее большинство публики предпочитает «съесть» это в развлекательной форме. Но, быть может, эти проблемы неразрешимы, а потому и не стоят обсуждения?

— Они очень существенны. Все, конечно, решает обилие вариантов. На одном конце кинодиапазона располагаются зрелищные ленты с пиротехническими эффектами, стрельбой, трюками. Совсем в другом измерении — глубоко личные, исповедальные картины, которые неимоверно трудно донести до широкой публики, перевести на понятный ей язык. Мне интереснее фильмы, в которых затрагиваются индивидуальные чувства, конкретная история. Я ставлю только те фильмы, которые мне хотелось бы посмотреть, будь я зритель. Мне чужды любые формулы, априорные тезисы, которые почему-то надо (или кому-то кажется, что надо) переносить на язык экрана, но я думаю и о публике, хотя не хочу зависеть от ее вкусов. Тут действительно есть противо-



речие: мне бы тоже хотелось, чтобы мои фильмы увлекали и развлекали. Я, честно говоря, не верю в абстрактное кино, пусть даже режиссер ставит перед собой высокие цели. Абстрактность понижает эмоциональное воздействие, а мне кажется, надо делать фильмы, дающие зрителям прежде всего эмоциональное удовлетворение, компенсацию — слова могут быть любыми. Я не верю также в чисто интеллектуальное кино, как, впрочем, и в чисто визуальное...

Записка Редфорду на семинаре: *«Понимают ли американские зрители ваши серьезные фильмы?»*

Комментарий ведущего: *«Автор записки убежден, что серьезные фильмы понимают только у нас».*

Ответ Редфорда: *«Надеюсь, что понимают. У меня нет претензий».*

Из американского интервью: *«Мою работу я всегда рассматриваю, как выход за линию фронта в тыл противника, где я должен бросить бомбу и немедленно уйти, пока не попал под встречный огонь... Что касается отношения к штату, то когда*

я вижу недостатки и молчу, то становлюсь для всех хорошим, мне говорят: «Мы так рады, что вы здесь. Вы столько делаете для нашего штата». А стоит тебе высказаться о том, что вызывает у тебя тревогу, как слышишь: «Какого черта, вы кто такой?» И ты оказываешься аутсайдером».

В его страстной защите естественной натуры и альтернативного развития искусства, похоже, и правда есть сходные черты с барбизонцами, романтизировавшими неприукрашенную природу, вдохнувшими в «музейное», академическое искусство живое чувство, искавшими поэзию совсем не там, где ее вменялось находить.

Воспоминание на семинаре: *«Помню, бабушка везла меня на машине мимо голливудских студий. Мне было пять или шесть лет. Там я увидел искусственное небо. Что это? Бабушка ответила: «Это фон, декорация для кино». «Зачем?» — подумал я, ведь если есть настоящее небо, все это не нужно. В детстве я не часто ходил в кино, можно даже сказать, что оно меня не интересовало».*

Все стремления Редфорда в защиту будущей жизни, замешанные на идее воссоздания утраченного (или так и не обретенного) рая, к статусу звезды добавляют призвание миссионера.

●

— Я сегодня узнала, что вы были в Доме-музее Чехова на Кудринской. Чехов тоже ваша давняя привязанность?

— В общем, да. Чехов оказал на меня очень большое влияние, что, признаюсь, чистая случайность. Начиная как театральный артист, я довольно много читал и знал не только американских писателей. Но, представьте, о Чехове даже не слышал. Как-то мне предложили сыграть в пьесе под названием «Чайка» и предупредили, что это классика, одна из величайших пьес XX века. Я не поверил. «Чехов?» — переспросил я, нет, он мне неизвестен, и пьеса его доверия у меня почему-то не вызывала. Мне даже показалось, что сыграть в ней — совершенно сумасшедшая идея, не имеющая ко мне ровно никакого отношения. Но как только мы начали репетировать, я почувствовал потрясающую связь с моим персонажем Треплевым и вообще с теми событиями, которые происходили в пьесе. Именно в пьесе, а не в спектакле, потому что с режиссером у меня были жуткие расхождения. Не зная Чехова, не испытывая пиетета перед неведомым мне классиком, мне кажется, я гораздо больше понимал его комедийность (ведь «Чайка» — комедия, не правда ли?). А режиссер был однозначно серьезен, очень глубокомыслен и ставил тяжелый, невыносимо тягучий спектакль, в котором совершенно не был слышен чеховский лукавый смешок, быть может, даже издевка. С тех пор я много играл, но всегда помнил о Треплеве, меня влекло к той атмосфере, к тому жизненному материалу, который воссоздал в своих пьесах Чехов. Поэтому мне так интересно было увидеть, как он жил, где стоял его письменный стол...

— Не сыграл ли тот ранний конфликт с театральным режиссером роковую для вас роль? У нас тоже многие актеры предпринимают столь рискованные попытки, и в один прекрасный день хороший артист становится... средним режиссером. За редчайшим исключением происходит именно так. Настоящий артист, наверное, просто по природе своего творчества не может быть большим режиссером. Не думаете ли вы, что и режиссер Редфорд уступает Редфорду актеру?

— Нет. В моем случае помогло то, что я хотел стать вовсе даже не актером, а художником. Во мне всегда было очень развито визуальное восприятие мира То, как я видел цвета, композицию предметов, чувствовал пространство, не только придавало мне уверенность, но и утверждало склонность к самовыявлению особого рода, шире, чем к актерскому.

Из ответов на семинаре: *«Я часто думал, а не вернуться ли мне к своей мечте стать художником. И вот, когда снимал свою первую картину «Обыкновенные люди», случилось так, что я никак не мог добиться от оператора того, что не в состоянии был сформулировать. Тогда я взял бумагу и набросал. С тех пор всегда рисую планы, мизансцены, что не только облегчает работу, но безмерно меня радует, так как я обрел то, что казалось безвозвратно утерянным».*

— Почему Редфорд-режиссер не снимает Редфорда-актера?

— Они не ужились бы на одной съемочной площадке.

●

— Но я — так сложилось — прежде всего актер. Проживая ту или иную роль, я учился следить за психологическим поведением человека, учился понимать причины и следствия, особенность реакций. А это, конечно, существенно и для

профессии режиссера. Именно режиссура помогает отстраниться от себя-актера, как бы контролировать не только собственную личность, но и само существование, взаимосвязи с окружающей жизнью. Актер же не имеет в большинстве случаев достаточного контроля над собой. Он и не был бы по-настоящему органичен, если бы все время думал, сопоставлял, оглядывался куда-то. Актер владеет все-таки ограниченным пространством — тем, в котором он действует. Вместе с тем именно способность понимания определенных схем, стилей жизненного поведения дала мне право обратиться к режиссуре — иначе говоря, расширить и себя, и свои возможности.

— Не потому ли вы обратились в своем последнем режиссерском фильме к новому для себя материалу, к другой культуре?

— Все, что связано с региональной культурой моей страны, занимает меня чрезвычайно. Вообще история, традиции, их сохранение и развитие имеют для меня животрепещущее значение. Ведь мы часто, к сожалению, становимся свидетелями разрушения культурного наследия, а то и вовсе стирания его с лица земли. «Война на бобовом поле» сделана во многом под влиянием Габриэля Маркеса, ибо он не только выдающийся современный писатель, но и выдающийся защитник латиноамериканской культуры. Ему словно самой судьбой предназначено быть ее хранителем и певцом. Стиль и метод маркесовского повествования стал определяющим и для моего фильма. Мне хотелось передать тонкость, поэтичность, странность, беззащитность этих людей. Кроме того, я довольно хорошо знаю эту культуру, детально ее изучил, не говоря уже о том, что вырос в Лос-Анджелесе, где жили выходцы из Мексики.

Из беседы с Климовым:

— Вы, наверное, знаете, что он очень помогает индейцам. В нем очень остро живет чувство сострадания ущемленным. Он меня отправил к индейцам, правда, я и сам этого хотел. Поехал в большую резервацию Навахо, где Редфорда очень любят, даже почитают — ведь о них действительно мало кто по-настоящему заботился. А Редфорд им внушает, что для того, чтобы нормально жить и развиваться, необходимо получать образование, становиться вровень, так сказать, с цивилизованным миром. Я беседовал с ними, самые умные из них понимают, что другого пути нет. Они обладают огромными возможностями — залежами полезных ископаемых на тех землях, которые им принадлежат, и глупо было бы этим не воспользоваться. И они уже осознают, не все разумеется, что их костюмы, весь этнографический ассортимент останется лишь для праздников и любопытных туристов. И как сложится судьба уникальной индейской культуры? Не исчезнет ли она вовсе?

— Такая, можно сказать, миссионерская инициатива идет от Редфорда?

— И от него тоже. Он сделал два документальных фильма об американских индейцах.

— Да, и не погнушался прочитать дикторский текст. Такая многогранная деятельность у нас практически невозможна. Вот вы, например, когда выпало возглавить Союз кинематографистов, не то чтобы заняться проблемами потепления атмосферы — вообще перестали снимать. Либо пение, либо пляски. А на Редфорда мы отчасти смотрим, как эти индейцы из резервации.

— Ну, это, конечно, не совсем так. Он мне тоже говорил: «Вот видишь, и ты занимаешься этим». Но я-то за счет творчества. Иначе не получается. Редфорд пленил меня своей твердостью: «Все, что я делаю помимо работы в кино, считаю своим долгом».

Пока Редфорда снимали, дожимали вопросами, а он терпеливо выдерживал толпу интервьюеров, пока падала в обморок от усталости и жары его пожилая пресс-атташе, пока заваривался кофе, пришлось поговорить с Гарри Биром, вице-президентом института Санденс.

— Ему, наверное, все эти вопросы-ответы страшно надоели?

— Конечно. Вы слышали, он рассказывал сейчас на пресс-конференции, что гулял по Москве где-то вблизи Музея Толстого со своим новым другом, и это дало ему в тысячу раз больше в понимании вашей страны, чем все остальное.

— Остался ли его образ и по сей день для американцев столь же значимым, как некогда? Или, почувствовав возможность «отката», он занялся параллельным бизнесом?

— Нет, нет, нет. Вообще то, что показывалось на ретроспективе, не вполне отвечает его истинному образу. Для американцев он как был, так и остался выразителем духа нации, чем-то большим, нежели просто замечательный актер.

— Мог бы быть президентом?

— Безусловно. Но, насколько мне известно, таких амбиций у него нет.

— Кто знает, как еще обернется...

Американская панорама

АСК: «Нет преград для сотрудничества»

В марте 1987 года в Лос-Анджелесе и Нью-Йорке состоялась первая встреча американских и советских кинематографистов на высшем уровне. О ней рассказал один из членов делегации Виктор Демин (см.: «ИК», 1987, № 11—12).

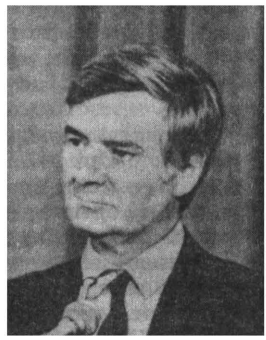
THE ENTERTAINMENT SUMMIT
ВСТРЕЧА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

В январе 1988 года делегация американских кинематографистов приехала в Москву с ответным визитом. В делегации были известные продюсеры Дэвид Паттнем и Каролин Пфайфер, режиссеры Гилберт Кейтс и Лерри Шиллер, актеры Дэннис Вивер и Кейт Карадин, исполнительный директор Института права в области кино и телевидения Брюс Реймер, председатель Международной корпорации творческих кадров адвокат Джоффри Берг, ведущий кинокритик газеты «Лос-Анджелес Таймс» Чарлз Чамплин, кинокритик, сотрудничающий с журналами «Нью-Йоркер» и «Нейшн» Джеймс Ларднер, президент АСК писатель и продюсер Марк Герзон и другие.

В течение десяти дней в Москве и Тбилиси американская делегация вместе с руководством Союза кинематографистов СССР, Госкино СССР, «Совэкспортфильма» и «Совинфильма» обсудили итоги работы за прошедший год и наметили планы на будущее. Были подписаны документы об усилении роли Американо-советской киноинициативы (АСК) в сотрудничестве между советскими и американскими кинематографистами в области неигрового кино, телевидения и мультипликации, об участии АСК в кинематографическом разделе выставки «СССР — США», которая готовится силами советского Фонда культуры и творческих союзов и пройдет во многих городах США и СССР в 1989—1990 годах. АСК возложит на себя инициативу в организации просмотров, профессиональных дискуссий, встреч кинематографистов со зрителями. АСК также предлагает осуществить обмен кинопрограммами, наилучшим образом отражающими культуру наших стран. Одна программа советских документальных и художественных фильмов будет показана в Конгрессе США, вторая программа, включающая американские фильмы, предназначена для показа на сессии Верховного Совета СССР.

Во время пребывания делегации США в Москве мы попросили американских кинематографистов поделиться своими впечатлениями и идеями.

Фотографии на с. 127, 131, 135—138 Николая Гнисюка



ДЖОФФРИ БЕРГ, председатель Международной корпорации творческих кадров

— Верите ли вы в «Киноинициативу»?

— Сейчас — да, но не уверен, что верил в нее две недели назад.

— Вы хотите сказать, что ваша поездка в Советский Союз повлияла на ваше отношение к «Инициативе»?

— Да, я убежден в этом. Вижу, что АСК может помочь людям наших стран понять и лучше узнать друг друга, создать культурные связи, которые, в свою очередь, дадут возможность перейти к деловым отношениям: ведь для советских людей бизнес с Америкой немаловажен.

— Говорят, что американцы предпочитают американские фильмы, неохотно смотрят зарубежные. Но, может быть, это тоже стереотип, который можно разрушить, или же это представление соответствует действительности?

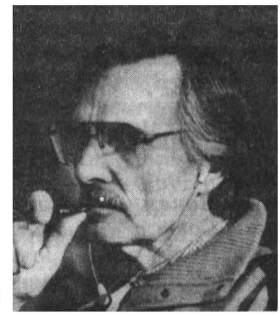
— Скорее всего, это правда. Но все-таки я уверен, что европейские и советские фильмы так или иначе находят своего зрителя. В США их необходимо пропагандировать, создать на них моду, дать зрителям осознать, что многие ваши проблемы сходны с нашими, американскими.

— В чем вы видите свою роль в этой организации?

— Я представляю интересы творческих работников. И если ваши художники будут делать фильмы в расчете на международный рынок, я смогу помочь. Ведь я много работаю с европейскими кинематографистами, и сотрудничество с СССР было бы логическим продолжением моей работы.

— Сейчас в Советском Союзе все большую популярность приобретает видео: многие считают, что видео — будущее, в то время как кино — это пройденный этап.

— Не согласен. Видео — это хвост, а кино — это собака, но хвост не может существовать без собаки. Кино всегда останется лидером. Без кино видеорынок создать невозможно.



ДЭННИС ВИВЕР, актер

— Что заставило вас поддержать «Киноинициативу» и отправиться в Советский Союз, тем более, за свой счет и в свое свободное время?

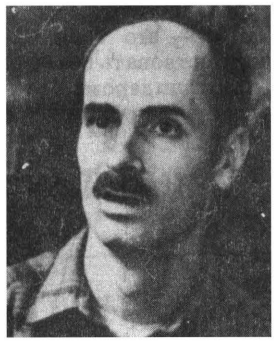
— Одна из целей — вырваться из плена стереотипов. До сих пор наше общение средствами кино строилось на лжи. Мне кажется, что и американцы русских, и русские американцев изображают в фильмах одномерно. Важно превратить эти схемы в живых людей, которых можно любить, которым можно сопереживать.

— Как вы думаете, могли бы советские фильмы изменить предубежденное отношение американцев к нашим людям, к нашей стране?

— Несомненно. Мне кажется, что фильмы, которые я здесь посмотрел, должен увидеть американский зритель. Например, «Забытую мелодию для флейты». Этот фильм не только развлек меня. Я уверен, что большинство американцев не предполагает, что такие фильмы можно делать в Советском Союзе. Фильм Рязанова был бы лучшим свидетельством, что гласность и перестройка не пустой звук.

— Как вы, актер, можете помочь АСК?

— Я, конечно, не могу решить финансовых и юридических вопросов. Но могу только передать советским людям, что сотни тысяч американцев также хотят жить в мире, как и сотни тысяч советских людей. Никто не хочет, ни у нас в стране, ни у вас, чтобы в него стреляли. Перед нами стоят глобальные проблемы, в первую очередь экологические, которые мы обязательно должны решать сообща. Наша планета — это наш общий дом; мы все — одна человеческая семья.



ДЖЕЙМС ЛАРДНЕР,
журналист, кинокритик

— *Почему вы решили поехать в Советский Союз с «Киноинициативой»?*

— Буду писать статью для журнала «Нью-Йоркер» о десяти днях, проведенных американской киноделегацией в Москве. Мне хотелось узнать подробнее о Союзе кинематографистов и о событиях, изменениях в советском кино за последние два года.

— *Не разочарованы ли вы результатами вашего визита?*

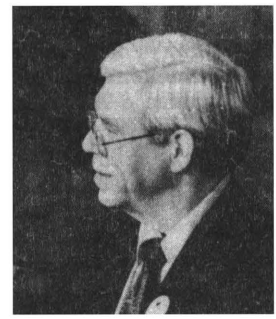
— Разочарован?! Конечно, нет. У меня набралось так много материала, что я не представляю, как вместить его в одну статью.

— *Элем Климов, отвечая на вопрос американской журналистки, так определил разницу между советским и американским кино: советское киноискусство вертикально, американское — горизонтально, имея в виду более глубокие корни, традиции, культуру русского искусства. Какова эта разница, на ваш взгляд?*

— В США в основном снимают фильмы действия, фильмы о том, что интересно рядовому американскому зрителю. Привлечь внимание публики очень трудно: в этом повинно телевидение, программы которого постоянно перебиваются рекламой. Все привыкли к сумасшедшему темпу американского телевидения; сейчас даже дети требуют, чтобы им рассказывали сказки, в которых действие развивается быстро, как в триллерах. Некоторые считают, что события в советских фильмах развиваются слишком медленно и поэтому советским кинематографистам надо учиться подгонять их под американские темпы, чтобы быть понятыми в США. В случае совместной постановки советскому режиссеру предлагают иметь в качестве помощника американского монтажера, чувствующего «американский ритм». Все это меня огорчает. И не только меня: Дэвид Паттнем, например, считает, что советскому кино в связи с этим угрожает опасность потери многих прекрасных качеств, которыми оно обладает: метафоричности и склонности к аллегории.

— *Верите ли вы, что у «Киноинициативы» есть будущее?*

— Да, я искренне в это верю. Возможно, у некоторых наших советских коллег возникли вопросы в связи с тем, что в первой встрече в Америке приняли участие ведущие советские кинематографисты, а в нашей ответной делегации нет таких «звезд». Это говорит, в первую очередь, об индивидуализме американских «звезд». Даже если они решат приехать, то только сами по себе, а не в составе какой-то организации или делегации. Но в нашей делегации есть люди, которые пользуются большим уважением и обладают большим влиянием: Марк Герзон, Брюс Реймер, Джоффри Берг, Дэвид Паттнем. Их заинтересованность, их положительная оценка возможностей «Киноинициативы» значит многое.



ЧАРЛЗ ЧАМПЛИН,
кинокритик

— Я рад, что мог познакомиться со своими советскими коллегами в Москве и Тбилиси. Я рад, что наши взгляды во многом сходятся. Как я пошутил вчера во время встречи со зрителями, нас всех объединяет то, что несмотря на нашу оценку фильма, положительную или отрицательную, всегда найдется кто-то, кто назовет нас сумасшедшими. Нападки на критиков везде одинаковые. Хорошо было бы обмениваться статьями, критическими обзорами. Мне кажется это очень важным, ведь ваши рецензии на советские фильмы помогут американцам глубже понять советские реалии. Поскольку в Советском Союзе предполагается расширить показ американских фильмов, вам также будет интересно узнать, что думают американские критики о кино наших стран, какова реакция американской аудитории на советские фильмы.

— Ваше отношение к копродукции? Некоторые кинематографисты считают, что совместное призводство фильмов редко дает хорошие результаты.

— Копродукции сложны чисто практической стороной. У вас централизованная система управления кинопроизводством, а в Америке в кинобизнесе царит полная неразбериха — разные фирмы заняты производством, рекламой, прокатом и т. д., так что совместить наши две системы, чтобы они дали реальные результаты, будет очень трудно.

Впрочем, цель «Инициативы» гораздо шире совместного производства фильмов. И главное, мы ощутили, что ваше кино идет в авангарде гласности и перестройки. Посмотрев ваши фильмы, можно понять, как горячо люди верят в перемены в обществе, как они их ждут.

ДЭВИД ПАТТНЕМ, продюсер

— Мне кажется, вам необходимо послать группу кинематографистов, причем не только режиссеров, за рубеж. Их поездка должна занять приблизительно год: они должны изучить австралийскую кинопромышленность, британский кинобизнес, скандинавский опыт, структуру немецкого телевидения. Мне лично кажется очень удачной японская система планирования, когда идеи рождаются на низшем уровне руководства, а потом эти идеи идут наверх.

В вашей стране, обладающей такой развитой космической техникой, скоро будет применяться вещание со спутников, и в домах или же в специальных клубах в идеале станет возможным принимать программы киноканалов Европы и США. Может, вам стоит подумать над тем, чтобы «перепрыгнуть» через целую технологию вместо того, чтобы вкладывать большие средства в создание технологий, которые уже устарели или являются промежуточными, такие, как видеотехника, например? Может, стоит создать комиссию, которая подумает над тем, чтобы перешагнуть сразу в XXI век, используя лазерную технику? Ведь в видео вы можте только следовать за Западом. Я предлагаю вам собрать ученых и предпринять попытку такого «прыжка» в XXI век.

— Каково ваше отношение к АСК? Верите ли вы в его будущее?

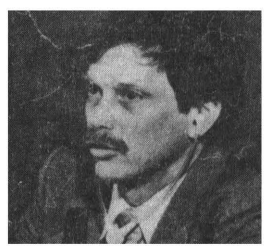
— Без сомнения. Иначе я бы не приехал сюда — не стал бы тратить деньги и время.

— В чем вы видите перспективу и цели такой организации?

— Мне кажется, главная цель — дать людям возможность говорить друг с другом. Мы встречались с большой группой ответственных работников — с Камшаловым, Рудневым, Суриковым и другими, обсудили открыто много проблем. Такой разговор уже сам по себе многое значит.

— А как вы видите свою собственную роль в АСК?

— Моя роль довольно трудная. Я собираюсь жить в основном в Англии. И если бы я представлял английскую делегацию, мне было бы намного легче. Англия похожа на небольшой корабль по сравнению с США. То, что сложно для моих американских коллег, в Англии решается просто: можно обратиться прямо к правительству и попросить денег на конкретное дело. Я мог бы предложить обучение ваших специалистов, совместное финансирование, телевизионный прокат. К сожалению, советская и американская кинопромышленность не имеют ничего общего, они как две разные электрические системы, которые совершенно не совпадают. Единственное, что их объединяет, это добрая воля кинематографистов обеих стран. Вы ближе к норвежской, западногерманской или шведской системе организации кинематографии. Ведь американская система кинопромышленности основана на прибыли, на принципе частных интересов, у нее нет ничего общего с каким бы то ни было идеализмом.



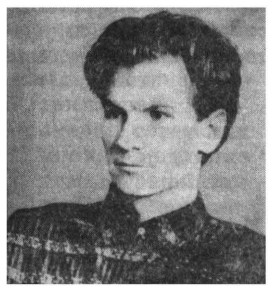
МАРК ГЕРЗОН, продюсер, писатель, президент АСК

— Продвинулась ли АСК вперед в своем развитии со времени первой встречи советских и американских кинематографистов в Америке?

— Думаю, что да. В Америку приезжала большая делегация творческих работников. Встреча была очень интересной, но в ней не участвовали руководители кинопромышленности. Сегодня же мы встречались с представителями руководства советской кинематографии, и мне кажется, они в первый раз осознали важность такой организации, как АСК. Для меня это было лучшим вознаграждением за мои труды.

— *Каковы будут дальнейшие шаги, которые вы предпримете по возвращении домой?*

— Их будет много. Я надеюсь, что в Советский Союз приедет делегация представителей руководства Голливуда, которое никогда не было в Советском Союзе. Мне хочется, чтобы руководители кинопроизводства США посетили не только Москву, но и другие города вашей страны. Они будут потрясены, увидев, какие у вас прекрасные возможности и места для съемок. Конечно, перед нами много преград, но их можно преодолеть только если появится стимул. В беседе с Александром Камшаловым Берг и Реймер сказали, что их задача — убедить своих коллег в Америке, что с Советским Союзом нужно сотрудничать в кино. Побывав в Советском Союзе, все убедились, что многие проблемы решаемы. Для многих это была первая встреча с вашей страной, и впечатление осталось самое благожелательное, хотя в состав нашей делегации входят люди, которых никак не назовешь нереалистичными идеалистами. Единственное, что у всех вызвало недовольство,— это гостиница «Украина» и телефонная связь. Если в Будапеште можно легко дозвониться семье в Лос-Анджелес, почему это представляет такую проблему в Москве?



ИЛМАР ТАСКА,
вице-президент АСК

— *Верите ли вы, что у АСК есть будущее?*

— Да, конечно. Самое замечательное заключение в том, что и сами кинематографисты Голливуда стали дружнее. Во время первого визита в США советских кинематографистов нам удалось собрать кинематографистов с разных студий, которые соперничают друг с другом и поэтому не слишком любят общаться с коллегами. Когда в Лос-Анджелес приехал Федор Хитрук и встретился с представителями четырех студий, создающих мультфильмы, обстановка была вообще невероятной. Мультипликаторы разных студий обычно даже не здороваются друг с другом, а на этой встрече все забыли о своих разногласиях, потому что возникло нечто, что гораздо выше групповых интересов. То же касается и разных телекомпаний: они так увлеклись возможностью сотрудничества советских и американских мультипликаторов, настолько прониклись идеей использования мультипликации в воспитании детей, что согласились отодвинуть коммерческие соображения на задний план и пойти на сотрудничество друг с другом.

— *Что может дать «Киноинициатива» простым зрителям? Или она рассчитана только на профессиональных кинематографистов?*

— Мне кажется одна из целей «Инициативы» — познакомить широкого зрителя с американским и советским киноискусством. Мы собираемся устраивать выставки, кинофестивали, открыть кинотеатр американского фильма в Советском Союзе и советского фильма в США. В моем понимании, главная цель «Инициативы» — помочь людям осознать, как невелик наш мир, разрушить преграды в общении.

К этому можно добавить, что «Инициатива» соответствует духу времени и может помочь нашим правительствам в реализации программы мира и сотрудничества.

— *Повлиял ли визит М. С. Горбачева в Америку на отношение американцев к АСК?*

— Что бы ни говорили средства массовой информации, что бы ни пытались внушить американцам газеты и радио, личное обаяние, юмор, простота общения, искренность советского лидера завоевали сердца американцев. Горбачев стал таким популярным человеком в Америке, что мог бы уже выдвинуть свою кандидатуру на пост президента США.

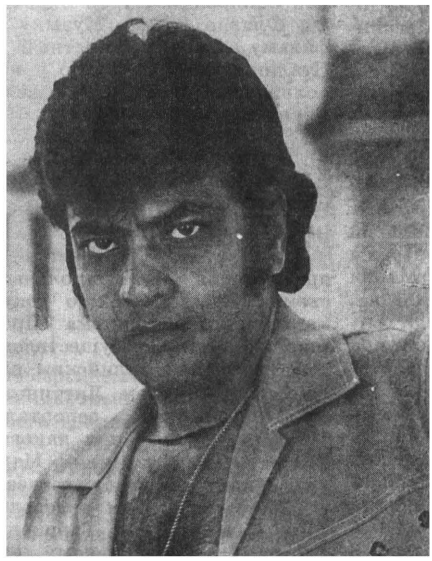
Интервью вела Р. Фомина

ИНДИЯ

В юные годы у Джитендры было два увлечения: аэропланы и кино. В авиацию путь неожиданно оказался закрытым — по состоянию здоровья юношу не приняли в летное училище, а после скоропостижной смерти отца, когда Джитендра остался за старшего в семье, пришлось расстаться с мыслью о высшем образовании и начать самостоятельную трудовую жизнь. Друзья отца, который многие годы снабжал бомбейскую промышленность всевозможной бутафорией, помогли ему найти работу на знаменитой киностудии «Раджкамал Каламандир», основанной еще до войны Шантарамом.

В фильмах Шантарама, одного из известнейших актеров и режиссеров индийского довоенного и послевоенного кинематографа, и началась актерская биография Джитендры. Впервые он появился в массовке в картине «Женщина» (1961), затем в эпизоде в «Свадебной гирлянде» (1963), и, наконец, режиссер доверил двадцатилетнему дебютанту главную роль — архитектора Виджая в своем знаменитом фильме «Поющие камни» (в нашем прокате «Поэма о камне», 1964). В этой монументальной фреске был заключен призыв к миру, к национальной и культурной интеграции Индии, к единству и согласию между различными религиозными общинами и национальностями, и потому лента не потеряла своей актуальности и до сих пор остается в действующем фонде индийского кинопроката, ее нередко показывают и по телевидению.

В 1967 году вместе с Мумтаз, самой популярной «звездой» индийского экрана второй половины 60-х — первой половины 70-х годов (наш зритель знает ее по фильмам «Да здравствует любовь!», «Хитрость против алчности», «Испытание любви», «Самозванцы поневоле»), Джитендра сыграл еще в одной картине Шантарама — «Жемчужная капля дождя». В том же году он впервые снялся на мадрасской студии в фильме «Долг» (режиссер Рави Нагайч). С тех пор практически ни один фильм на хинди, выпускаемый в Южной Индии, не обходится без его участия.



Джитендра

В отличие от некоторых актеров, которые уже в 70-х годах параллельно с работой в традиционных коммерческих лентах стали появляться в картинах Бенегала, Нихлани, Сена и других режиссеров «новой волны», Джитендра продолжает сохранять верность развлекательному кинематографу, рассчитанному на массового зрителя. За четверть века работы в кино Джитендра снялся более чем в 125 киноленте, среди них знакомые советским зрителям: «В тени твоих ресниц», «Вечная сказка любви», «Твоя любовь», «Самраат», «Одна ошибка».

Ю. Корчагов

ИТАЛИЯ

Популярнейший актер, хорошо известный и советскому зрителю, Нино Манфреди после двадцатипятилетнего перерыва вернулся в театр, причем не только в качестве исполнителя главной роли: вместе с Нино Марино он написал пьесу «Распутники», которую сам поставил и возит теперь по провинции Романья.

Партнерша Манфреди — Памела Виллорези, известная драматическая актриса. Она играет роль женщины легкого поведения, которая преподает урок чести и мудрости всем остальным персонажам. «Замысел этой комедии,— рассказывает Нино Манфреди в интервью «Эуропео»,— появился давно. Во время войны меня должны были призвать в фашистскую армию, и я скрывался в Риме. Когда меня поймали, мне грозил расстрел. Но мне удалось бежать и спрятаться в доме у одной проститутки. Спрятав меня, она рисковала жизнью. Это была несчастная женщина, которая работала ради сына и по сути была го-

раздо честнее многих честных синьор».

Воодушевленный успехом своего первого спектакля, Нино Манфреди уже пишет следующую пьесу — о своей жизни в театре. Здесь его опыт был горьким: долгие годы, по словам актера, ему никто не доверял. «Я мечтал о Шекспире, Пиранделло, Мольере, а режиссеры обращались со мной, как с идиотом. Вот почему, кстати, я и стал писать пьесы — чтобы доказать, что мой неграмотный дед научил меня лучше, чем какой-нибудь умник с десятью дипломами в кармане».

Одновременно с театралькой премьерой на экраны страны вышел фильм Луиджи Маньи «По мнению Понтия Пилата», в котором Нино Манфреди сыграл римского прокуратора Иудеи.

Лента Маньи отличается от других интерпретаций знаменитой евангельской легенды. В основе ее — не канонический евангельский текст, а апокрифы и литературные источники (Булгаков, Анатоль Франс и другие). В результате фильм получился, по мнению рецензентов, насыщенным современными аллюзиями.

«Нерешительный Понтий Пилат в исполнении Нино Манфреди — современный человек,— пишет «Унита»,— имевший несчастье жить две тысячи лет назад».

Фильм можно воспринимать неоднозначно: кто-то увидит в нем философско-религиозную притчу, а кто-то, может быть, изящную ироническую версию широко известных фактов.

Самому Манфреди картина Маньи очень нравится. «Фильм,— признался он в одном из интервью,— примирил меня с кино, в котором мне уже давно не предлагали интересных ролей. В дни моей молодости, когда я мог сниматься, скажем, в фильмах о любви, продюсеры хотели видеть на экране только блондинов: Италия казалась филиалом Швеции. Один раз мне все же предложили сняться, но, увидев меня, режиссер закричал: «Кому это пришло в голову пригласить брюнета на главную роль?! Кто поверит, что в него можно влюбиться?» Я так и подскочил: «Не беспокойтесь, у меня уже есть невеста!»

Пресса, уделившая много внимания фильму «По мнению Понтия Пилата», отмечает высокое актерское мастерство Нино Манфреди, а также исполнителей других ролей: Стефании Сандрелли, Ландо Видзанки, Флавио Буччи. Музыку к фильму написал известный в Италии музыкант, автор и исполнитель песен Анджело Брандуарди.

А. Табенская

ПАТРИОТИЧЕСКИЕ СИЛЫ ЧИЛИ

Результатом опаснейшего предприятия — подпольных съемок четырехчасового документального телефильма «Протокол о Чили», осуществленных известным чилийским режиссером Мигелем Литтином, стал необычный репортаж. История его создания такова. Возвратившись из Чили в Мадрид, Мигель Литтин рассказал о работе над своим нелегальным «Протоколом» Габриэлю Гарсиа Маркесу, близкому другу и единомышленнику. Маркесу, по его признанию, стало ясно, «что за фильмом Литтина скрывается другой, не снятый фильм, которому грозит опасность забвения». Записанное на пленку восемнадцатичасовое интервью Литтина легло в основу беллетризованного репортажа Гарсиа Маркеса «Приключения Мигеля Литтина. В чилийском подполье».

Сейчас эта книга переводится на многие языки, в западногерманском издательстве «Кипенхойер и Вич» вышел немецкий перевод этого, по отзыву рецензента «Шпигеля», «блестящего произведения документальной беллетристики». Публикуя фрагменты книги, журнал приводит слова выдающегося колумбийского писателя: «Пишущая машинка — мое оружие в борьбе против режима, жертвами которого стали 40 000 убитых, 2000 пропавших без вести и свыше миллиона изгнанников».

И. Ланин

США

Первую свою победу Барбра Стрейзанд одержала в 1962 году, появившись в драматическом театре на Бродвее. Спустя три года она получила премию за свое первое телешоу «Меня зовут Барбра». До этого она была уверена, что с ее внешними данными путь в кино ей заказан, но появление на телеэкране сразу сделало из нее «звезду». Четыре года неизменным успехом пользовался ее бродвейский музыкальный спектакль «Смешная девчонка», позже она сыграла главную роль в одноименном фильме. Полюбились

Мигель Литтин и Габриэль Гарсиа Маркес

«Под подозрением»

зрителям и ее героини из мюзиклов «Хэлло, Долли!», «Мелинда». После участия в картинах Богдановича «Собираем чемоданы, доктор» и Поллака «Такими мы были» критика увидела в Стрейзанд большую драматическую актрису.

В 1976 году «звезда» сыграла роль, во многом для себя автобиографическую: фильм так и назывался — «Рождение звезды», за музыку к нему Барбра Стрейзанд получила своего второго «Оскара», на этот раз как композитор. А в 1983 году она дебютировала в режиссуре.

Последняя работа Стрейзанд — главная роль в картине Мартина Ритта «Чокнутая». По отзывам рецензентов, Барбра Стрейзанд играет тонко и темпераментно, выстраивая образ как своего рода обвинительный монолог общественной морали.

В послужном списке Стрейзанд-актрисы сегодня четырнадцать фильмов, у Стрейзанд-певицы — двадцать пять дисков, выпущенных миллионными тиражами.

А. Табина

●

Английский режиссер Питер Йетс («Буллит», «Джон и Мэри», «Прорыв», «Очевидец», «Костюмер») вновь заставил говорить о себе как о мастере зрелищного кино, хотя, по отзывам некоторых критиков, сюжет его нового фильма «Под подозрением» укладывается в стандартные рамки американского триллера.

На берегу Потомака найден труп молодой женщины. Неподалеку от места преступления задержан угрюмый бродяга, у него обнаружены документы жертвы, что и является основанием для обвинения в убийстве. Фильм представляет собой тщательную реконструкцию запутанного следствия с неожиданными поворотами, подробный анализ системы американского правосудия. Не впервые, разумеется, появляются на экране продажные судьи, корыстные прокуроры, нечистые на руку адвокаты, но ленту Йетса отличает умение создать столь необходимый для жанра «саспенс», да и участие в картине восходящей «звезды» американского кино Шер привлекает публику.

Комментируя замысел, Йетс говорил, что снял фильм о том, что «всегда находятся добросовестные люди, которые честны до конца и отказываются исполнять роль марионеток».

А. Рогачев

●

В Америке в уединенной глуши скончалась «звезда» немого кино Пола Негри, которую в 20-е годы называли «актрисой номер один».

Полька по национальности, она родилась в конце прошлого века в польском городке Янове. Настоящие имя и фамилия актрисы Барбара Аполония Халупец. Очень рано она начала учиться в балетных училищах Петербурга и Варшавы, в шестнадцать лет дебютировала на сцене «Театра Малы» как драматическая актриса, а через год уже снималась в Берлине у молодого режиссера Эрнста Любича. Дебютантке не пришлось бороться за свою славу: она завоевала ее сразу.

Пола Негри была совсем не похожа на «звезду» тех лет. Это была женщина с трагическими глазами, со взглядом усталым, насмешливо прищуренным. Она никого не копировала, никому не подражала. Ее талант был интернационален и демократичен: ярко и убедительно играла она героиню любой национальности, жительниц бедных кварталов и светских львиц.

Все ее немецкие картины сделаны с Любичем. Первую совместную работу — «Кармен» («Табачница из Севильи») спас от провала только талант Полы Негри. Ее Кармен — подлинная испанка, живая и темпераментная, такая, какой ее написал Мериме. «Мадам. Дюбарри» и «Анна Болейн» считают лучшими фильмами Эрнста Любича, и в этом немалая заслуга исполнительницы главных ролей.

В 1922 году Пола Негри переехала в США, где ленты с ее участием пользовались большим успехом. Однако первые

Пола Негри

американские фильмы оказались менее удачными. Правда, яркая, необычная личность актрисы сразу привлекла внимание кинематографистов, а вскоре она сумела победить и американского зрителя и стала первой кинозвездой немого Голливуда. Американские газеты писали о ней: «Пола — это тигр, всем чуждый, изящный и опасный»: «Пола — скорее, предмет страха, чем привязанности. Она внушает удивление — и побеждает». Лучшей американской картиной Полы Негри считается «Запретный рай», поставленный все тем же Эрнстом Любичем — именно этого режиссера не хватало ей в Америке. Критика писала о фильме: «Бесспорно, это одна из самых тонких, самых лучших картин, когда-либо сделанных. Это экранное мастерство, доведенное до высшего предела».

В 1935 году Пола Негри возвращается в Германию, где снимается преимущественно в мелодрамах, из которых последней была «Мадам Бовари». Вскоре, не пожелав жить в фашистской стране, Пола Негри возвратилась в Америку, неожиданно для всех оставила Голливуд и поселилась в полном уединении. Женщина образованная, относившаяся к своему искусству с глубокой серьезностью и любовью, она решила написать книгу «Жизнь и мечта в кино». С самого начала она верила, что «экран — новая сила в мире, что кино сыграет большую роль в истории человечества». Поэтому в ее книге мы прочтем такие строки: «Из всего, что построил человек, пирамида — самое прочное и самое бесполезное произведение. Она стоит тридцать шесть веков. Из всего, что изобрел человек, кинематографический кадр — самая хрупкая вещь. Он живет только тридцать шесть секунд. Стертая ветром и песком пирамида исчезнет без следа. Живой кинокадр перевернет мир».

Кинематограф, по признанию актрисы, казался ей искусством высочайшей правды, а правде «надо служить ответственно и страстно». «Талант,— пишет она,— это способность всецело отдаваться своему творчеству». Всей долгой жизнью Пола Негри доказала, что для нее это были не пустые слова.

И. Ганелина

ФРАНЦИЯ

Последняя работа Пьера Этекса, знаменитого комедиографа,— фильм «Страна изобилия» — не имела успеха у массовой публики, и продюсеры отвернулись от единственного в своем роде таланта во французском кино: поэтому с 1970 года Этекс не снял ни одного фильма. Но режиссер не терял времени даром. Страстный поклонник цирка, наследником которого, по его мнению, является искусство современной комедии, он преподавал в Национальной цирковой школе, написал книги, отмеченные тонким литературным вкусом и даром прекрасного художника-иллюстратора.

И вот Пьер Этекс снова на экране. На этот раз в кино- и телеэкранизации своей пьесы «Господин преклонных лет». «Это объяснение в любви Саша Гитри, а следовательно, театру и актерам»,— сказал он в одном из интервью. Этекс не только предстает в образе Гитри, он возрождает сам дух, присущий его театру, в котором нерасторжимо слились повседневная реальность и дерзкая фантазия.

В фильме всего три персонажа. Автор, молодая женщина, роль которой блистательно исполняет Николь Кальфан, и режиссер, сыгранный Жаном Карме. Они вводят зрителя в четырехмерный мир, вселенную, лишенную центра тяжести, где царит логика абсурда, сбивающая с толку, по словам рецензентов, любого из сидящих в зале.

Закончив эту работу, режиссер приступил к экранизации своих скетчей для телесериала «Поспешим над этим посмеяться». Совместно с Ж.-К. Каррьером написаны два киносценария.

Размышляя о судьбах мирового кинематографа, Этекс с ностальгией вспоминает, что «Чаплин потратил почти год на решение одного короткого эпизода в фильме «Огни большого города»... Сегодня в кинопроизводстве больше не говорят об искусстве, а осуществляют деловые операции, о технических средствах речь заходит еще до написания сценария».

●

Жан Деланнуа дебютировал в 1926 году как актер, затем работал монтажером. Первый фильм «Не убивайте Долби» снял в 1937 году. После успеха на Каннском фестивале 1946 года «Пасторальной симфонии» поставил фильмы «Тайна Майерлинга», «Мария Антуанетта», «Бродячие собаки без ошейников», «Собор Парижской богоматери», «Принцесса Клевская», «Солнце бродяг» (в советском прокате «Вы не все сказали, Ферран») и другие. Режиссерская карьера неожиданно прервалась в 1972 году в связи с коммерческой неудачей.

И вот восьмидесятилетний Деланнуа нарушил свое шестнадцатилетнее молчание. В фильме «Бернадетта» он обращается к истории Бернадетты Субитру.

В феврале 1858 года пятнадцатилетней пастушке, собиравшей хворост в общинных владениях Масабьель, явилось чудесное видение. Молодая женщина, одетая в белое, с четками в руках, повелела девочке

Пьер Этекс

«Бернадетта»

прочесть молитву, а затем растаяла в золотом облаке. Всего у Бернадетты было восемнадцать видений за четыре месяца. Во время девятого видения дева Мария указала девочке источник в гроте, а чуть позже начались и чудесные исцеления водой этого источника. «Чудо» у подножия Пиренеев широко известно в католическом мире, небольшой городок Лурд стал местом паломничества миллионов людей.

Сценарий основывается на подлинных документах, на материалах допросов, которым полиция и представители духовенства подвергли девочку, и на письменном свидетельстве самой Бернадетты Субитру. Самые яркие сцены отражают контраст между рационализмом XIX века и наивной верой простого люда, «отверженных», идущих за Бернадеттой и встав-ших на ее защиту, между вольнодумством и мистицизмом, подогреваемым популярностью различных форм оккультизма.

А. Горячев

ФРГ

Вернер Херцог принадлежит к послевоенному поколению западногерманской режиссуры. Он дебютировал очень рано, в девятнадцать лет создав собственную кинокомпанию. Начал Херцог с документальных лент (в дальнейшем неоднократно возвращаясь к документалистике) — «Фата Моргана» и др. Первый полнометражный фильм «Признаки жизни» режиссер снял в 1967 году — в нем он рассказал о преступлениях нацистов в оккупированной Греции. Уже в этой дебютной картине проявились особенности стиля художника, тяготеющего к абсурдизму, к исследованию экстремальных ситуаций. Огромный успех принес Херцогу фильм «Агирре — гнев божий» (1972), снятый в Бразилии, в котором он с большим темпераментом рассказал об уничтожении колонизаторами в XVI веке аборигенов-индейцев. В 1984 году он выступил в защиту австралийских аборигенов, поставив фильм «Там, где спят зеленые муравьи».

Новый фильм Вернера Херцога «Зеленая кобра» переносит зрителя в Африку, куда бежит из Бразилии его герой — разорившийся крестьянин (Клаус Кински). В Африке Франсиско Маноэль Да Сильва находит доходный промысел (действие происходит в начале XIX века): он становится посредником в отправке рабов в Южную Америку. Авантюрист-крестьянин заканчивает свою жизнь вице-королем Дагомеи.

Фильм ожидался с интересом, всем был памятен успех «Фицкарральдо». Но, не сумев справиться с Кински, часто идя у него на поводу, режиссер сделал картину, о которой парижский журнал «Премьер» написал: «... минутами хочется, чтобы прервали сеанс по техническим причинам и остановили это бессмысленное безумие...» Другой французский журнал, «Синема», сетует: «столько сил и денег угробили на создание зрелища, которое так и не становится зрелищем». Резко отрицательно встречен фильм и в ФРГ.

В интервью «Синема» Вернер Херцог сообщил, что больше никогда не будет работать с Клаусом Кински. Это для него главный урок фильма...

А. Брагинский

Е. Евтушенко

Конец мушкетеров

По мотивам А. Дюма

На торговой улице Парижа

Д'Артаньян и девушка выходят на оживленную торговую улицу, взявшись за руки, заливаясь хохотом и не обращая внимания на бегущего вслед за ними приказчика с умоляюще воздетыми руками.

— Маски на все вкусы! При желании прирастают к лицу! — зазывает продавец масок.

Вокруг раздаются крики.

— Артишоки! Спаржа! Свежие устрицы! Луковый суп!

— Ночной горшок Маргариты Наваррской! — подныривает какая-то писклявая старушка, суя под нос д'Артаньяну фаянсовый белый сосуд...

— А горшок хорошо вымыт? — спрашивает д'Артаньян у старушки.

— Конечно,— с достоинством отвечает она.

— Увы, тогда он гораздо менее ценен для истории,— смеется д'Артаньян.

— Настоящий топор королевского палача! Им отрублено более ста голов! — рычит человек с косматыми зарослями на распахнутой груди.

— Анонимные эпиграммы на короля и мадемуазель де Лавальер,— подпольно шепчет инвалид на костылях.

— Эликсир от импотенции! — мрачно бормочет человек с лошадиным лицом, тряся флакончиками перед д'Артаньяном.

— Мой друг, мне его нужно пить бочками! — с веселой грустью отвечает д'Артаньян.

Д'Артаньян и девушка останавливаются у ювелирного ряда.

— Оказывается, для шеи бывает кое-что лучше намыленной веревки...— улыбается д'Артаньян.— А ну-ка, примерь эту жемчужную нитку.

Девушка примеряет вне себя от радости.

— Любезный, а кому принадлежит этот ювелирный ряд? — спрашивает д'Артаньян продавца ювелирного ряда.

— Господину Планше,— не без гордости отвечает продавец.

— Передай господину Планше, что его хозяин д'Артаньян конфисковал этот жемчуг в счет уплаты его долгов! — беспрекословно заявляет д'Артаньян, увлекая девушку дальше, не слушая причитаний продавца.

Индус в чалме продает пятнистого удава.

— А вот ожерелье и для меня! — восклицает д'Артаньян, беря удава и обвивая им шею. Индус что-то лопочет по-своему, знаками требуя денег.

— Я надеюсь, любезный, что все в Индии, как и во Франции, или уже

Окончание. Начало см. в № 9.

принадлежит, или будет принадлежать господину Планше! — смеется д'Артаньян.

За д'Артаньяном и девушкой теперь бегут уже трое — приказчик торговой лавки, продавец ювелирного ряда и индус, размахивая руками и крича. Но д'Артаньян двигается сквозь толпу стремительно и как бы танцуя.

Удав качает раздвоенным языком перед лицом шарахающихся людей. Д'Артаньян хватает охапками розы, гвоздики у цветочного ряда, швыряет их в воздух, осыпая толпу.

— Граждане Парижа, это вам от самого щедрого в мире человека — господина Планше! — д'Артаньян всовывает одну из роз в пасть удаву.— И тебе тоже!

Затем один за другим подкидывает в воздух несколько арбузов, которые раскалываются о головы, обнажая сочную красную мякоть.

— Да здравствуют ваши несокрушимые головы, граждане Парижа, и среди них — великая голова господина Планше!

Д'Артаньян вырывает у кого-то из рук бутылку, направляет пенистую струю себе в горло и в горло девушки, пьет на ходу, срывает с крюка копченый окорок, рвет его зубами, опять пьет, крича:

— За здоровье господина Планше!

— Держите его! — раздаются крики.— Это сумасшедший! Это вор, переодетый мушкетером, это он, наверно, изнасиловал несчастную горбунью с улицы Кота-Рыболова...

— Такой тип, впрочем, может изнасиловать и кота,— добавляет кто-то.

На д'Артаньяна уже набегают люди, вооруженные палками, бутылками, сковородками.

— Ой, дедушка, прольется кровь! — шепчет девушка.

Д'Артаньян хватает ее, вскакивает вместе с ней на гору апельсинов, обнажая шпагу. Удав на его шее продолжает раскачивать розу в пасти.

— Граждане Парижа! — вдохновенно кричит д'Артаньян.— Неужели ваши сердца заплыли жиром, и вы не понимаете, что перед вами не вор, не сумасшедший, а просто счастливый от любви человек?! Неужели сумасшествие счастья опасней, чем ежедневное сумасшествие скуки? Неужели мы все выродились? Неужели всем нам нужен эликсир от импотенции? Где мои Атос, Портос и Арамис? Где мой верный Планше?!

— Я здесь,— неожиданно раздается тоненький крик.

Толпа раздвигается, и, выскочив из раззолоченной кареты, к д'Артаньяну спешит кургузенький, невзрачный человечек, однако разодетый, как павлин, с гроздьями перстней на пальцах.

— Хозяин! — со слезами рабской преданности кричит Планше, обнимая соскочившего с горы апельсинов д'Артаньяна.— Боже мой, сколько лет!

— Это моя бабушка,— представляет д'Артаньян девушку.

— В таком случае, вы прекрасно сохранились...— церемонно расшаркивается Планше, несколько испуганно косясь на удава с розой в пасти.— А это что?

— Это твой подарок мне, Планше...— смеется д'Артаньян.— Только не забудь расплатиться с этим бедным индусом...

Планше, кряхтя, расплачивается. Индус сладко кланяется, прижимая руки к груди.

— А теперь неплохо бы угостить этих милых людей в честь нашей встречи! — озорно предлагает д'Артаньян, показывая на толпу.

— Всех? — с ужасом оглядывается Планше.

— Всех,— безжалостно говорит д'Артаньян и кричит: — Граждане Парижа, мой старый друг Планше угощает всех вас.

— Да здравствует Планше! Да здравствуют мушкетеры! — радостно ревет толпа.

В имении Портоса

Могучий обнаженный торс, увенчанный головой, обвитой виноградными гроздьями, высовывается из огромной дубовой бочки. Обладатель столь могучего торса и столь замечательной головы, сопя и обливаясь потом, колотит босыми ногами по виноградной жиже. В бочке — дырка, и оттуда по желобу — виноградный сок стекает в деревянную колоду. Рядом с бочкой гора винограда. Вокруг бочки на зеленой лужайке в витых белых креслах сидят три прелестницы и играют на виолах де гамба. Обладатель огромного, могучего торса старается давить вино в такт музыке.

Напротив бочки стоит стол, накрытый кружевной скатертью, с которого грустно взирает кабанья голова с укропом в зубах. Ее окружают окорока, кровяные колбасы, фазаны, перепелки, разнообразные сыры и фрукты. Рядом навытяжку стоят лакеи в парадной одежде.

Толстый до того, что на нем лопается одежда, к обладателю могучего торса подкатывается шарочеловек в ливрее.

— Господин, какой-то оборванный, нищий священник осмелился спросить Портоса.

— Ну, а ты?

— Я, естественно, сказал, что это имение барона дю Валлона, ибо это такая наглость — не произносить вашего полного титула.

— Дурак, Мушкетон! — стукает его по лбу ручищей, красной от виноградного сока, Портос.— Тот, кто помнит имя Портоса, не может быть плохим человеком! Проси!

Портос делает знак, и ему подают чашу, наполняя ее виноградным красным соком из колоды, соединенной с бочкой. Портос с наслаждением пьет, ритмично раскачиваясь под звуки виол и продолжая работать ногами.

Сзади вкрадчиво подходит Арамис и обнимает его лицо ладонями.

— Жоржетт,— пытается кокетливо угадать Портос.— Какие у тебя странные сегодня духи...

— Нет, не Жоржетт,— женским голосом лепечет Арамис.

— Мари-Роз! — блаженно рычит Портос.

— Нет, не Мари-Роз,— лепечет Арамис.

— Тогда это ты, моя маленькая Сюзанн. Я тебя сейчас узнаю по твоей наливной грудке, моя перепелочка! — урчит Портос и, ища ручищами эту обетованную грудь, хватается за тяжелый золотой крест на рясе Арамиса. С выпученными от неожиданности глазами Портос вырывает голову из ладоней Арамиса, кряхтя, разворачивается в виноградной жиже и восторженно орет:

— Арамис! — лобызаясь, вываливаясь из бочки, грозя ее развалить, так что Арамису только и остается снова опустить его в оную.

Радость Портоса неописуема.

— Чашу! — кричит Портос.— Немедленно вторую чашу! Я зачерпну для тебя прямо из бочки. Не беспокойся, дружище, я хорошо помыл ноги.

— Какая жалость, что ты совершил омовение ног, Портос,— улыбается Арамис, скрывая непроизвольную судорогу в горле, но выпивая. Что может быть слаще нектара, рожденного немытыми ногами близкого друга! Однако как ты замечательно придумал. Пить вино, одновременно находясь внутри вина...

— Ты можешь проделать то же самое, у меня есть вторая бочка,— радушно предлагает Портос.— В жару это так освежает. Кстати, сейчас как раз время обеда.

— Ну что же, мой друг,— лукаво улыбается Арамис,— я, пожалуй, приму твое приглашение, хотя, может быть, вид хилого обнаженного тела служителя господа несколько смутит этих трех граций, столь изящно играющих на виолах.

— Да что ты! Они настолько все влюблены в меня, что не заметят и Аполлона,— успокаивает его Портос.— Правильно я говорю, крошки?

Все три грации одновременно кивают, как заводные куколки, продолжая играть.

Арамис раздевается, оставляя на груди крест, и залезает в бочку, стоящую рядом.

— Действительно, освежает.

Портос хлопает в ладоши, и лакеи подносят стол прямо к бочкам. Портос берет в огромные ручищи кабанью голову, вгрызается в нее и передает затем Арамису.

— Я тебе оставил одно ухо и полноздри,— говорит Портос.— Настоятельно рекомендую. Говорят, что когда ешь уши кабана, от этого улучшается слух, а когда ноздри, то нюх...

— Угу,— с ужасом бормочет Арамис, растерянно тыкаясь в кабанью морду.

— Как прекрасно, что ты приехал, мой друг. Мне так тяжко без тебя, Атоса и д'Артаньяна,— неожиданно переходит на сентиментальную интонацию Портос.— Я ведь здесь прозябаю. Да, да, прозябаю и загниваю.

Однако это не мешает Портосу сопроводить свою грустную тираду поглощением сразу нескольких перепелок, которых он швыряет одну за другой в пасть, со смаком хрустя их нежными косточками.

— От тоски я дошел до того, что научился играть на виоле де гамба. Хочешь послушать? — вздыхает Портос.

— Разумеется,— ласково кивает Арамис.

Одна из трех граций передает свою виолу Портосу. Продолжая сидеть в виноградной жиже, Портос делает несколько ужасающих музыкальных пассажей. Мушкетон, лакеи и грации восхищенно аплодируют.

— Прекратите ненужный фимиам,— застенчиво бурчит Портос.— Арамис, ты позволишь, я выпью из твоей бочки в знак нашего братства?

— Черпай полной чашей! — улыбается Арамис.— К счастью для тебя, я не успел помыть ног, и поэтому я надеюсь, что горькая пыль странствий в соединении со сладостью, дарованной Бахусом, создадут неповторимый купаж.

— Да, появилась приятная горчинка...— причмокивая, смакует вино Портос,— и даже некоторая крепость.

— Это потому, мой дорогой Портос, что пыль странствий на моих ступнях до-олгой выдержки...— ласково подсказывает Арамис.— Однако буду искренним, меня привели к тебе отнюдь не дегустационные интересы, а...

Арамис делает паузу и торжественным, даже несколько зловещим тоном добавляет:

— национальные...

Портос выжидательно встрепенулся, как старый боевой конь, заслышавший звук походной трубы, однако машинально продолжая уничтожать окорок. Арамис перегибается из своей бочки и шепчет:

— На троне самозванец, выдающий себя за короля. Настоящий король в Бастилии. Надо спасать Францию!

Портос расправляет свое могучее тело, так что бочка начинает трещать и сквозь трещины текут красные струи.

— Коня! Шампанского! Шпагу! — рычит Портос и мощным движением ручищ разрывает обручи бочки, разваливая ее. Портос предстает во всем скульптурном великолепии, с ногами, красными до колен от вина и в мокрых нижних панталонах, с неожиданными кружевами.

— Хватит морального разложения, когда нация в опасности! — рявкает Портос, опрокидывая стол лукулловского пиршества. Три грации и лакеи бросаются врассыпную. Простодушные глаза Портоса горят неподдельным гражданским гневом.

— Первый раз я чувствую себя полным подлецом,— шепчет сам себе Арамис.— Ведь это все равно что обмануть ребенка...

В королевском саду. Ночь

В небе, шипя, рассыпаются разноцветные гроздья фейерверка.

— Сколько денег летит на воздух, сколько денег! — сокрушенно качает головой человек в костюме древнего рыцаря. Он сдвигает забрало и сокрушенно вытирает пот.

— Англичане так никогда не швыряются деньгами, как мы. Это у них считается признаком дурного тона, как мне сказал английский посланник,— говорит жена Кольбера в костюме Коломбины.

— Ох, не доведут тебя до добра эти знакомства с иностранцами,— вздыхает Кольбер.

— Прости, мой друг, но ты же сам поручил мне общаться с ними...— Жена Кольбера застенчиво запинается,— в целях государственной информации. Как же можно общаться с иностранцами по государственному заданию и в то же время не быть знакомой с ними?

— Да, трудновато,— признается Кольбер.— Но ведь и эпоха трудная.

Кружатся костюмы эльфов, русалок, древних рыцарей, восточных магов, арлекинов. Король в маске солнца танцует с Луизой де Лавальер в одежде пастушки. Рядом танцует Сент-Эньян в костюме ангела с нелепо торчащими белыми крыльями, обняв за талию Монтале в одежде цыганки.

Глаза Монтале зорко следят за королем. Монтале посылает королю воздушный поцелуй, король посылает ответный, прикладывая ладонь к солнцу на своем лице.

— Ваше величество, мне трудно так быстро танцевать...— шепчет Луиза.

— Ах, да, я забыл, что вы прихрамываете на левую ногу...— раздраженно говорит король.

В прорезях полумаски Луизы видны слезы.

Король сердито сдвигает маску солнца на затылок, останавливается.

— Мне наскучило, что вы все время плачете.

Король не в духе. Он недовольно глядит на небо и подзывает Сент-Эньяна.

— Какой жалкий фейерверк... Надо, наконец, проучить этого скрягу Кольбера.

— Арестовать его? — спрашивает Сент-Эньян, радостно покачивая крыльями ангела.

— Зачем? Он еще нам пригодится... для следующих маскарадов...— усмехается король.— Главное арестовать не человека, а его волю...

Король вытягивает из-за обшлага бумагу.

— Передайте этот мой приказ для немедленного исполнения, а то он уже залежался...

Сент-Эньян, пританцовывая с приказом, удаляется.

— Можно я вам погадаю, ваше величество? — приближается Монтале, зазывно сверкая глазами и тряся грудью в соответствии со своим костюмом цыганки.

— Мы лучше потанцуем с вами, моя дорогая цыганочка...— обрадованно говорит король, обнимая ее. Забытая Луиза прислоняется к мраморному купидону и плачет.

У ворот Бастилии

К Бастилии подъезжают два всадника, держа третьего коня в поводу. Это Арамис в костюме бедуина и Портос в костюме римского легионера.

— Nel mezzo del cammin di nostre vita
Mi ritrovai in una selva scura[1], — говорит Арамис часовому.
Ворота со скрежетом открываются.

В королевском саду

— Я еще никогда не целовалась с солнцем...— шепчет Монтале, сидя на траве рядом с королем. Она стягивает маску солнца с его лица, ищет губами его губы. Но король отстраняет ее и с предвкушением блаженства в глазах вздыхает, сбрасывая башмаки, разминая пальцы ног.

— Согрейте мне ноги, моя цыганочка... О, Монтале! Я так устал от льстецов, лицемеров, окружающих меня...

— Я их согрею вам так, как никто на свете! — восклицает несколько разочарованная, но готовая на все Монтале, набрасываясь на ноги короля с изощренной энергией профессионалки.

— Quel verguenza...[2] — раздается возмущенный шепот в кустах. Отведенную ветку жасмина придерживает рука со сдвоенными бриллиантовыми сердцами на кольце. Это королева Мария-Терезия в костюме служанки.

— De nada, hija mia, de nada...[3] — шепчет королева-мать, стоящая за ее спиной в костюме монахини.

На губах ее играет загадочная улыбка.

На сброшенных в траву башмаках короля мерцают бриллиантовые подвески. По подвескам ползет гусеница.

В одиночной камере

Узник в железной маске, прижимаясь к стене, в страхе глядит на ключ, со скрежетом поворачивающийся в скважине. В его трясущихся от волнения руках — крыса. Входят Арамис и Портос.

Арамис опускает руку за пазуху.

— Где моя матушка? Не убивайте меня, не убивайте...— бормочет узник, забиваясь в угол. Арамис достает из-за пазухи ключ на золотой цепочке, покачивая им перед железной маской, откуда горят расширенные ужасом зрачки.

— Это от вашей матери, ваше величество...— говорит Арамис с поклоном. Арамис открывает замок железной маски, и перед ним предстает лицо Людовика Четырнадцатого.

Арамис невольно вздрагивает от потрясающего сходства. Портос с выпученными глазами рушится на колени, шепча:

— Ваше величество! Самозванец будет наказан. Справедливость восторжествует! — Портос хочет поцеловать руку узника, но, видя в ней крысу, дергается.

Арамис переходит к делу, раскрывая саквояж.

— Вот точная копия маскарадного костюма... самозванца. К сожалению, у нас не было времени изготовить копии бриллиантовых подвесок на башмаках. Переодевайтесь, ваше величество, но спешите...

Лицо узника постепенно меняется — страх сменяется растерянностью, растерянность — облегчением, облегчение — горделивой величавостью. Однако по лицу узника не пробегает ни малейшего отблеска радости.

[1] Посередине дороги моей жизни
я оказался в мрачных дебрях... (Данте)
[2] Какой стыд... (исп.).
[3] Ничего, мое дитя, ничего... (исп.).

— Ваша преданность королю будет оценена по заслугам,— кратко говорит узник, указывая полукивком на дверь и продолжая поглаживать крысу.

В коридоре Бастилии

— Соображения высшей степени секретности требуют временного вывоза узника из Бастилии,— говорит Арамис тюремщику.— До утра он будет возвращен.

— Мне нужен приказ,— говорит тюремщик.

— Вот приказ...— говорит Арамис, поворачивая перстень печаткой наружу.— Вы не забыли о том, что вы обязаны ордену иезуитов и вашим местом, и вашей жизнью?

— Повинуюсь, монсиньор,— лепечет тюремщик.

В одиночной камере

Арамис снова входит в камеру и пораженно застывает, любуясь переодевшимся узником как произведением собственного искусства.

— Боже мой, вас никто не отличит от короля! — невольно вырывается у Арамиса.

— Не забывайте о том, что король — я,— холодно отвечает узник.

— Простите, ваше величество... К сожалению, вам снова придется надеть маску...

Арамис закрывает ключиком маску, накидывает на узника черный плащ, и они выходят.

В коридоре Бастилии

— Освободите несчастного поэта! — кто-то почти обессиленно стучится изнутри в дверь одной из камер.

— Сажать поэтов — это все равно что жарить соловьев... Не забудьте этого беднягу, ваше величество...— с надеждой шепчет Портос узнику, ведя его по коридору.

— Все тюрьмы набиты мнимыми врагами государства, в то время как истинные враги государства правят им, ваше величество...— шепчет с другой стороны Арамис.— Теперь вся надежда на вас...

Узник величаво кивает железной маской. Крыса в его руках высовывает мордочку из-под плаща.

В королевском саду

— Молодец, бабушка! — весело кричит д'Артаньян, кружась в вихре маскарадного танца с девушкой.— А ты не боишься сердечного удара?

— Он уже произошел, дедушка...— смеется она.— И он мне очень понравился!

Их неожиданно разнимают чьи-то руки, втягивая в разные хороводы.

— Дедушка! — кричит девушка, видя вокруг себя только прыгающие маски.

— Бабушка! — пытается прорваться к ней д'Артаньян.

— Почему вы, как маленький мальчик, зовете бабушку? — смеется женщина

в платье служанки и черной полумаске, обнимая его и танцуя с ним.— Ведь вы д'Артаньян, человек из легенды...

— Из могилы...— отшучивается д'Артаньян, ища глазами «бабушку».— А кто вы?

— Да разве может капитан мушкетеров узнать скромную служанку королевской кухни, влюбленно глядящую на него только издали? Слава богу, что в придворной толпе мое платье служанки принимают за маскарадный костюм...— втанцовывает с ним в кусты женщина. Д'Артаньян недоверчиво косится на ее холеную руку, лежащую на его груди. На пальце поблескивает золотое кольцо со сдвоенными бриллиантовыми сердцами.

— Я замечаю у вас легкий испанский акцент,— слегка настороженно говорит д'Артаньян.

— У нас на кухне много испанок. Мы дешевле француженок. Кроме того, наша королева до сих пор предпочитает луковому супу свое родное «гаспачо». А какое ваше любимое блюдо? — щебечет женщина, все сильней прижимаясь к д'Артаньяну и увлекая его в темную глубину сада.

— Гиена в сиропе,— бурчит д'Артаньян, в растерянности чувствуя, что он в ловушке.

— Ах, как мне нравится ваша мужественная грубоватость...— шепчет женщина, засовывая упирающуюся руку д'Артаньяна себе за корсаж и валя его на траву.— Не гнушайтесь любовью простой служанки...

— Мой пенсионный возраст,— растерянно заикается д'Артаньян.— Изнурительная государственная служба... Восемь огнестрельных ран. Пятнадцать сабельных...

Д'Артаньян насколько можно вежливей пытается вытянуть руку из-за корсажа.

— Прямое попадание пушечного ядра в пах! Все в осколки! Трагическое сочетание полного уважения к вам с полной импотенцией...— еле обороняется д'Артаньян.

— Ах, вот ты где, дедуся! — раздается грозный крик.

Д'Артаньян поднимает голову и в еще большем ужасе видит, что над ним, уперев руки в бока, стоит его «бабушка».

— А это что за шлюха подзаборная с тобой? — кричит «бабушка» и бросается на соперницу, вцепляясь в ее прическу. Они катаются в траве, визжа и царапаясь.

Наконец, женщина в полумаске вырывается и исчезает в кустах.

Д'Артаньян сидит на траве, закрыв лицо руками. «Бабушка» колотит его кулаками, трясет:

— Старый развратник! Козел со шпагой!

Д'Артаньян машинально продолжает бормотать:

— Мой пенсионный возраст... Изнурительная государственная служба... Восемь огнестрельных ран... Пятнадцать сабельных...

По тропинке стремительно идут Арамис в костюме бедуина, Портос в костюме римского легионера и узник в железной маске, укутанный в черный плащ. Навстречу им бежит, взявшись за руки, стайка придворных дам и кавалеров в костюмах бабочек и стрекоз. Пьяненькая придворная дама, щелкая веером по маске, восклицает:

— Какая оригинальная масочка! — и исчезает, взмахивая крылышками.

Из темноты выступает королева-мать в костюме монахини, прикладывая палец к губам. Арамис открывает ключом железную маску. Королева-мать нежно целует узника.

— Сын мой... Мужайся!

— С вами рядом мне ничто не страшно, матушка...— шепчет узник.— О, неужели я буду теперь иметь счастье видеть вас каждый день!

Королева-мать внимательно оглядывает костюм узника, его лицо и подпудривает родинку на его подбородке. Королева-мать вздрагивает, видя в руках узника крысу.

— Что это?

— Я не мог оставить в тюрьме моего самого преданного друга Изабель...— говорит узник.

Королева-мать смотрит на крысу и потом на сына со страхом.

К танцующим Кольберу и его жене подходят два солдата и офицер.

— Госпожа Кольбер, вы арестованы по обвинению в шпионаже в пользу Англии. Вот приказ короля,— говорит офицер.

Жена Кольбера с полными ужаса глазами умоляюще смотрит на мужа, прижимается к нему.

Кольбер выхватывает из рук офицера приказ, неверяще вглядывается в него.

— Это недоразумение...— бормочет Кольбер и старается принять высокомерный вид.— Вы что, разве не знаете, кто я такой? Это моя жена!

— Это — арестованная...— коротко отвечает офицер.

В беседке королевского сада

Белоснежная беседка, увитая цветами, прячется среди деревьев. Внутри нее расставлены уютные кушетки. На столике в золотой клетке прыгает соловей. Посредине беседки бьет розовый фонтан.

Монтале подставляет два бокала под его струи.

— Какое нечаянное совпадение фантазии вашего величества и моего вкуса — сделать фонтан из анжуйского, моего самого любимого вина...— говорит Монтале, обворожительно улыбаясь. Монтале на мгновение поворачивается к королю спиной и с изменившимся сосредоточенным лицом молниеносно что-то капает из перстня в один из бокалов. Когда Монтале оборачивается к королю, на ее губах прежняя обворожительная улыбка.

— Я что-то загадала,— говорит Монтале,— и поэтому мы оба должны осушить бокалы до дна.

Король выпивает с ней и восклицает:

— Ах, Монтале, как я мог ошибиться, остановив свое внимание на Луизе, а не на вас. Она так однообразна в своей провинциальной слезливости и похожа на скисшее вино. А вы играете и пенитесь, как это анжуйское! Я, пожалуй, отпущу Луизу к этому бедняге Бражелону. Да и с графом де ла Фером я, пожалуй, поступил слишком жестоко, отдав приказ арестовать его... Хотя...— король запинается и чуть-чуть задремывает,— хотя... власть перестает быть властью, когда ее не боятся. Я вовсе не так жесток, каким, возможно, кажусь, но вынужден подавлять свою доброту. Тот, кто хочет сохранить власть, обречен носить маску...— Король борется с охватившей его дремотой, но глаза его все тяжелеют.

— Я, видимо, утомился. Вас не обидит, если я чуть вздремну?

— Ну что вы, ваше величество. Дайте-ка я сниму вам башмаки...— нежно шепчет Монтале.— Вот так! А пока вы будете дремать, я поглажу ваши ноги, ласково-ласково, как вы любите...

Монтале напевает королю колыбельную песню.

— Как было бы прекрасно государство, если бы, если бы все были такими преданными, как вы,— вздыхает король, засыпая.

Монтале, убедившись, что король спит крепко, поднимается и делает знак цыганским веером в сторону кустов, окружающих беседку. Из кустов выходят Арамис с железной маской, королева-мать, Портос, узник.

— Ваше задание выполнено, монсиньор,— говорит Монтале, целуя руку Арамиса с печаткой генерала иезуитского ордена.

— Вы — один из наших самых блестящих агентов,— говорит Арамис.— Орден иезуитов не забудет вас.

За плечами Арамиса слегка вздрагивают слышащие, запоминающие глаза бесшумно вошедшего узника и тут же отодвигаются вглубь, как бы не слыша и не запоминая.

Узник приближается к спящему брату, напряженно вглядывается в его лицо, продолжая поглаживать крысу, посверкивающую хищными бусинками глаз в руках. Портос, вытаращив глаза, переводит взгляд с одного брата на другого. Глаза королевы-матери, глядящие на спящего короля, по-детски чмокающего губами во сне, вдруг наполняются растерянностью, жалостью, болью. Узник замечает это, и когда Арамис делает шаг с железной маской к королю, останавливает его, положив ему на плечо руку с выглядывающей из нее крысой.

— Маску должны надеть вы, матушка,— ласково, но с новой властной интонацией говорит узник.

Королева-мать вздрагивает. Она неуверенно берет железную маску и неуверенно приближает ее к лицу короля. Руки ее дрожат. Из глаз вот-вот прорвутся слезы.

— Подожди меня, Изабель,— решительно говорит узник, выпуская крысу в золотую клетку с соловьем. Освободив руки, узник выхватывает маску из рук королевы-матери и опускает ее на лицо брата.

— Ключ! — говорит узник, протягивая руку. Арамис подает ему ключ. Узник спокойно и четко закрывает замок маски и вешает цепочку с ключом себе на шею. Затем он стряхивает свои башмаки и вбивает ноги в башмаки с бриллиантовыми подвесками. Движения его молниеносны и уверенны. Королева пораженно смотрит на него. Это уже не узник, а король.

— Поручаю доставку самозванца в Бастилию лично вам, дорогой дю Валлон,— говорит король Портосу, дружески, но с чувством дистанции полуобнимая его.— Кстати, мне кажется, что ваш дворянский титул слишком тощ... Постараюсь сделать его достойным вашей физической комплекции.

— А вы позаботитесь о том несчастном поэте? — шмыгает носом добросердечный Портос.

— Государство должно заботиться о своих поэтах,— улыбается углами губ король.— Я надеюсь, дорогой епископ, что вы присоедините вашу мудрость к мужеству дю Валлона в исполнении этой государственной миссии. Думаю, что эта мудрость достойна более высокого положения, чем епископский приход. Завтра утром я жду вас и господина дю Валлона на завтрак, где мы поговорим обо всем, что я могу сделать для вас. А пока с богом!

Укутав черным плащом спящего в железной маске короля, Портос берет его, как ребенка, на руки и уносит. Уходя, Арамис оборачивается и бросает на короля тревожно-изучающий взгляд. Король перехватывает этот взгляд и легким вежливым кивком дает понять Арамису, что он уже простился с ним.

Король обращается к Монтале:

— Страна нуждается не только в артистизме, как таковом, но и в артистизме государственности. Это ваше драгоценное качество не останется без применения. А пока предупредите мадемуазель де Лавальер о том, что я хотел бы потанцевать с ней.

Монтале удивленно, но покорно исчезает.

— Я удивлена, сын мой, тем, что вы хотите видеть мадемуазель де Лавальер, а не вашу жену Марию-Терезию...— сухо говорит королева-мать.

— Матушка, ну разве можно быть королем, не продолжая делать того, что предыдущий король? — усмехается король.— Не беспокойтесь, я не удалю де Лавальер, но приближу Марию-Терезию.

Слыша какие-то странные звуки за спиной, король резко оборачивается.

— Кто это? — вырывается у него.

По ступеням беседки, скуля, как побитая собака, на коленях вползает Кольбер в костюме средневекового рыцаря. В зубах Кольбера — королевский приказ.

— Это ваш интендант — Кольбер,— подсказывает королева-мать на ухо королю.

— Что с вами, дорогой Кольбер? — участливо склоняется над ним король.

— Моя жена. Моя несчастная жена. Она арестована... Это ошибка! Умоляю вас, отмените ваш приказ, ваше величество,— бормочет Кольбер, протягивая королю приказ.

За спиной короля возникает Монтале, шепча с чуть излишне подчеркиваемой преданностью:

— Мадемуазель Лавальер ждет вас у скульптуры фавна с пастушками. Какие будут следующие поручения?

Король отвечает ей тоже шепотом, с легкой усмешкой поглядывая поверх приказа на всхлипывающего, раздавленного Кольбера:

— Может быть, неожиданные, но приятные для вас. Ведь не всю жизнь быть вам скромной фрейлиной.

— Кто вам сказал, мой дорогой Кольбер, что ваша жена арестована? — медовым голосом говорит король.— Ваша жена ждет вас, чтобы потанцевать с вами, а затем развеять своими ласками мрачную игру вашего воображения.

— Где она? — вскакивает Кольбер, с надеждой и одновременно с недоверием озираясь затравленными глазами.

— Она здесь,— с обескураживающим настойчивым очарованием говорит король, вкладывая руку Монтале в руку Кольбера.

Монтале мгновенно подхватывает элегантную изобретательность короля, прижимается к рыцарским доспехам в страхе отдергивающегося от нее Кольбера.

— Но это... это... вовсе не моя жена...— вытягивает свою руку из руки Монтале Кольбер.

— Вы всегда говорили, дорогой Кольбер, что для вас нет ничего выше государства,— мягко, но твердо соединяет их руки король.— Если государство говорит вам, что это ваша жена, то она ваша.

Возникший за спинами Кольбера и Монтале Сент-Эньян, покачивая белыми крыльями ангела, беззвучно аплодирует словам короля.

Королева-мать в страхе смотрит сначала на своего сына, потом на золотую клетку. Крыса доедает останки соловья.

Одиночная камера в Бастилии

Портос опускает спящего короля в железной маске на постель.

— Ты знаешь, Арамис, мне его жалко, хотя он и самозванец. Он так сладко посапывал у меня на руках — совсем, как дитя,— вздыхает Портос.— Как ты думаешь, король простит его когда-нибудь?

— Те, кто способны прощать, не могут быть королями,— качает головой Арамис.

В королевском саду

Монтале, торжествующе улыбаясь, кружит Кольбера в танце. Ему неловко

в средневековых доспехах. Лицо Кольбера как будто парализовано. Он движется, словно во сне. Он задыхается, обмахиваемый цыганским веером Монтале.

Неподалеку король танцует с мадемуазель де Лавальер.

— Ваше величество, зачем вы меня мучаете? — шепчет Луиза.— Ведь вы же не любите меня.

— Кто вам это сказал? — с наигранным удивлением спрашивает король.

— Вы сами дали мне это понять вашей жестокостью,— с усилием говорит Луиза.

— Вам показалось. Поцелуйте меня. Я хочу, чтобы все это видели,— говорит король, обворожительно улыбаясь и Луизе, и направо, и налево.— Вы слышите — мне нужно, чтобы вы меня поцеловали.

— Ваше величество, простите, но я поняла, что не люблю вас. Я люблю виконта де Бражелона,— шепчет Луиза.

Король меняется в лице, но побеждает усилием лицевых мускулов свое замешательство.

— Я не хотел вам этого говорить сегодня, но...— говорит король со сдержанной траурностью на лице,— виконт де Бражелон пал смертью храбрых на поле битвы.

— Это неправда! — потрясенно вырывается Луиза из рук короля.

— Король не говорит неправды,— холодно отвечает король и обращается к Кольберу, который танцует в цепких руках Монтале, еле стоя на ногах: — Кольбер, подтвердите мадемуазель де Лавальер печальную весть о смерти виконта де Бражелона, которую вы сами только что мне сообщили в беседке,— приветливо, но тяжело опускает руку на плечо Кольбера король.

Кольбер не поднимает глаз. Это смятый, уничтоженный человек.

— Прости, дорогая, у меня от горя не нашлось слов, чтобы сказать тебе об этой трагедии,— бросается Монтале к Луизе.— Но мой муж сказал, что Рауль погиб, как герой.

Монтале толкает Кольбера в спину.

— Как герой,— еле выдавливает Кольбер, не поднимая глаз.

— Проводите мадемуазель де Лавальер, госпожа Кольбер...— говорит король с состраданием.

— Госпожа Кольбер? — глядя на Монтале глазами, полными растерянности, силится хоть что-то понять Луиза.

— Да, да... ты разве еще не знаешь, что я теперь госпожа Кольбер? — говорит Монтале, обнимая ее.— Пойдем, дорогая, я разделю твое горе.

Монтале уводит Луизу.

Король снова кладет свою руку на плечо Кольбера:

— Я сказал, что виконт де Бражелон убит, а король не говорит неправды. Вы меня поняли, Кольбер? Если не поняли, то ваша жена поможет вам понять...

Коридор Бастилии

Портос и Арамис идут по коридору Бастилии, сопровождаемые тюремщиком.

— Я никогда не была английской шпионкой! Выпустите меня! — раздается женский крик.

— Разве в Бастилию сажают женщин? — удивляется Портос.

— Когда вместимость тюрем отстает от их строительства, различие полов стирается,— усмехается Арамис.

— Быть английской шпионкой, конечно, нехорошо, но ведь поэт не может быть шпионом,— вздыхает Портос.

— Поэты — это шпионы будущего,— говорит Арамис.— Трусливое настоящее боится таких шпионов.

Арамис обращается к тюремщику:

— Прежний пароль для посещений железной маски отменяется.

— А какой будет новый, монсиньор? — раболепно спрашивает тюремщик.

— Нового не будет,— кратко отвечает Арамис.

В королевском саду

На плече у короля рука, на которой кольцо со сдвоенными бриллиантовыми сердцами.

Король танцует с Марией-Терезией, уже переодевшейся из платья служанки в костюм русалки.

— Вы приятно поражаете меня, ваше величество, тем, что вдруг обратили на меня внимание,— иронически говорит Мария-Терезия.— Чем я обязана? Вы поссорились с этой хромоножкой Лавальер?

— Ну, зачем вы ее обижаете... Право, она не представляет никакой опасности для вас. Вы несравнимы ни по красоте, ни по уму, ни, наконец, по положению,— мягко отвечает король.

— У меня положение брошенной жены, над которой все смеются,— всхлипывает Мария-Терезия.

— Видите ли, существует традиция — король должен быть покорителем сердец, иначе что это за король,— успокоительно объясняет король.— Увы, из государственных соображений мне иногда приходится жертвовать своим телом, но, поверьте, мое сердце полностью принадлежит только вам...

— А ваши ноги — этой грязной потаскухе, как ее, Монтале? — ядовито спрашивает Мария-Терезия.

— Ну зачем вы принимаете обыкновенный массаж за интимные отношения? Кстати, я ее выдал замуж за Кольбера и надеюсь, что когда Монтале переключит свою артистическую энергию на его ноги, они будут с еще большим вдохновением поспешать по государственным делам,— улыбается король, все ближе и ближе привлекая к себе королеву.— Надо, чтобы мы были с вами союзниками, а это невозможно, если мы с вами не станем любовниками... Кстати, что у вас за свежая царапина на щеке?

— Стыдно сказать, что я оцарапалась сегодня ночью о шиповник, когда с мучительной ревностью следила из кустов, как вы танцуете с другими,— шепчет Мария-Терезия, скромно потупив глаза.— Я потрясена вашим столь невероятным в наше время предложением, исходящим от мужа,— соблазнить собственную жену. А что это у вас за родинка на подбородке? Я ее раньше не замечала.

— Вы просто давно не видели моего лица вблизи, в чем виноват не только я сам, но отчасти и государственные обстоятельства,— сохраняет выдержку король.— Родинки сами иногда вырастают. Кстати, вам весьма идет костюм русалки, хотя хладнокровность отнюдь не ваша черта...

— Ваше величество! — раздается пьяный восторженный крик.

Король и Мария-Терезия недоуменно останавливаются.

Из кустов вываливается д'Артаньян, сияющий от счастья, размахивая недопитой бутылкой в одной руке, а другой обнимая «бабушку».

Д'Артаньян, увлекая за собой «бабушку», падает на колени.

— Ваше величество, преданный вам капитан мушкетеров д'Артаньян просит у вас благословения на брак со своей бабушкой!

Мария-Терезия отступает за плечо короля.

— Относительно благословения я еще должен подумать в связи с преклонным возрастом вашей бабушки,— холодно говорит король.— Встаньте. Мне кажется, что вы несколько пьяны...

— Извините за банальность, но я пьян от счастья...— говорит д'Артаньян, отхлебывая из бутылки.— Общество нашей прекрасной королевы, надеюсь, не может не пробудить в вас милосердия. Благословите нас и заодно отмените ваш приказ арестовать графа де ла Фера, отданный под влиянием минутного настроения.

— Минутное настроение иногда может определить целую эпоху, в зависимости от того, чье это настроение... О вашем браке я подумаю, но приказ короля есть закон,— спокойно отвечает король.— Чтобы проверить вашу верность, я даю вам дополнительный приказ, сохраняя в силе первый. Вы меня слушаете или пьете?

— Бургундское способствует остроте слуха,— невесело говорит д'Артаньян, прихлебывая.

— Завтра утром ко мне на завтрак прибудут два государственных преступника с целью покушения на меня. Арестуйте их и отправьте в Бастилию,— говорит король.

— Слушаюсь, ваше величество,— мгновенно вытягивается по струнке д'Артаньян.— Их имена?

— Барон дю Валлон и епископ Ванский.

— Портос, Арамис,— шепчет д'Артаньян, сразу теряя молодецкую воинскую выправку.

— Вы что, не слышите приказа его королевского величества? — ледяным голосом спрашивает Мария-Терезия, кладя руку на плечо короля. Д'Артаньян замечает кольцо со сдвоенными бриллиантовыми сердцами на ее руке, узнает.

Д'Артаньян медленно трезвеет, с трудом выдавливает из себя:

— Ваше величество, эти трое — мои самые близкие друзья...

— Я — ваш самый близкий друг...— приближается к нему король, в упор глядя на д'Артаньяна ласковыми и страшными глазами.

— Арестовать их для меня все равно что арестовать собственное прошлое,— бормочет д'Артаньян.

— Если это необходимо государству, то можно арестовать и будущее,— жестко говорит король.— Проспитесь. А утром выполняйте приказ...

Давая понять, что разговор закончен, король оборачивается к Марии-Терезии, снова обнимая ее за талию:

— А теперь мы можем потанцевать, дорогая.

— Восхищена вами, ваше величество,— шепчет королева, бросая мстительный взгляд на д'Артаньяна и «бабушку».

— Пойдем отсюда, бабушка,— говорит д'Артаньян, пошатываясь, как от удара.— Подальше от нежных рук государства.

— Я узнала эту шлюху,— говорит «бабушка».— Неужели это и вправду королева?

В одиночной камере Бастилии

Утренние лучи пробиваются сквозь решетку одиночной камеры. Узник просыпается. Узник непонимающе проводит руками по железной маске, оглядывается. Узник вскакивает, пытается содрать с себя маску. Он стучит кулаками в дверь.

— Отворите! Я король Франции! Я король Франции!

Во дворе королевского дворца

Брусчатка двора королевского дворца, золотящаяся от утренних лучей, усеяна смятыми масками, серпантином. Старый слуга, сгребая маски метлой:

— Маски, маски. А вот попробуй найди человеческое лицо.

Из кареты, подъехавшей к королевскому дворцу, выходят уже переодевшиеся к завтраку с королем Арамис в лиловом епископском облачении и расфуфыренный Портос с огромным пером на шляпе, с золотой перевязью, в расшитом камзоле и плаще мушкетера.

— Арамис, тактично будет напомнить королю за завтраком про того несчастного поэта? — спрашивает Портос.

— Горькие вопросы о заключенных лучше поднимать за десертом,— усмехаясь, говорит Арамис и вдруг восклицает: — Смотри, это д'Артаньян?

Растянувшись во весь рост на ступенях лестницы, ведущей в королевский дворец, богатырски храпит капитан мушкетеров. Голова его покоится на коленях прислонившейся к мраморному льву спящей «бабушки». Между ботфортами д'Артаньяна зажата недопитая бутылка.

Портос подходит на цыпочках к спящему старому другу и опускается на корточки, чтобы поближе разглядеть его лицо.

— Как ты постарел, д'Артаньян,— грустно шепчет Портос.

— Присутствие этого очаровательного создания отнюдь не говорит о старости нашего друга,— улыбаясь, поправляет его Арамис.

Портос осторожно пытается вытащить бутылку, зажатую ботфортами д'Артаньяна.

Д'Артаньян вскакивает, хватаясь за шпагу, но, увидев старых друзей, обнимает их, поспешно представляя проснувшуюся «бабушку»:

— Это моя бабушка... Как вижу, вы приоделись для завтрака с королем. Но прежде вами могут позавтракать тюремные крысы. Король отдал приказ о вашем аресте.

— Этого не может быть,— пыжится Портос.— Король сам назвал меня своим другом. Мы же его выручили из Басти...

Рука Арамиса бесцеремонно затыкает ему рот.

— Самозванец, видимо, бежал и опять на троне,— шепчет Арамис Портосу так, чтобы не услышал д'Артаньян.

— Лошади есть? — быстро спрашивает д'Артаньян.

— Только эти,— показывает Арамис на четверку, запряженную в карету.

— Командую я! — говорит д'Артаньян и бросается к карете, рассекая шпагой постромки лошадей.— Портос! Арамис! Бабушка! За мной!

Старый слуга, подметавший двор, в изумлении смотрит, как почтенный епископ в лиловом облачении молниеносно взлетает на коня. Кряхтя, на коня взбирается Портос и, словно кошка, прыгает «бабушка».

— Базен! — кричит д'Артаньян остающемуся слуге Арамиса.— Отправляйся в замок Планше. Пусть ждет нас.

Д'Артаньян нагибается с седла, ловко подхватывает со ступеней недопитую бутылку.

— Вперед, мушкетеры!

Все четверо мчатся к выезду из ворот.

— Передайте королю, что капитан мушкетеров д'Артаньян ушел в отставку! — весело кричит д'Артаньян, прихлебывая на полном скаку из бутылки.

Спальня Марии-Терезии

На одном из башмаков с бриллиантовыми подвесками лежит изящная женская туфелька. Король спит, обнявшись с Марией-Терезией.

Короля теребит чья-то рука. Это Кольбер.

— Ваше величество,— шепчет Кольбер.

Король, не открывая глаз, зевает, потом машинально нащупывает маску на

своем лице и не находит. Он вцепляется в собственную кожу, как в маску, пытаясь ее стащить, мычит, дергается.

— Ваше величество,— все настойчивей трясет его за плечо Кольбер.

Король вскакивает и прижимает одеяло к подбородку, непонимающе глядя на спящую Марию-Терезию.

— Кто это?

— Это ваша жена, королева Мария-Терезия,— испуганно шепчет Кольбер.

— А кто вы? — в страхе отшатывается от него король, все еще не в силах прийти в себя.

— Интендант двора Кольбер, ваше величество,— в не меньшем страхе, чем король, шепчет Кольбер.

Король наконец все осознает. Король закрывает лицо руками и хохочет.

Мария-Терезия просыпается и испуганно смотрит на него.

— Измена, ваше величество,— шепчет Кольбер, запинаясь.— Д'Артаньян бежал вместе с двумя государственными преступниками, которых он должен был арестовать.

Только что хохотавший король отнимает руки от лица. Оно так же холодно и неподвижно, как железная маска.

— Принять все меры,— говорит король решительно.— Бросить всех в Бастилию, включая д'Артаньяна...

— Бастилия по нему давно тоскует,— злорадно говорит Мария-Терезия.

Кольбер сокрушенно вздыхает:

— В Бастилии все переполнено — негде яблоку упасть, ваше величество.

— Но там же есть камеры, набитые какой-то незначительной мелюзгой типа сумасшедших поэтов,— раздраженно говорит король,— Освободите их!

— Кого, поэтов? — растерянно спрашивает Кольбер.

— Да нет, дурак, камеры! — досадливо морщится король.

— А что делать с поэтами? — никак не может сообразить Кольбер.

— Разве они настолько бессмертны, как об этом заявляют в своих самонадеянных стихах? — язвительно спрашивает король.

— Понял, ваше величество...— кланяется Кольбер и поспешно выходит.

— Только сейчас я начинаю вас по-настоящему любить, ваше величество,— обвивается вокруг короля Мария-Терезия.— Мне так понравилось, когда вы на меня набросились сегодня ночью так жадно, как будто после одиночной камеры.

— Выбирайте выражения,— неприязненно говорит король и вдруг снова впивается в ее губы.

Поле битвы

Виконт де Бражелон медленно скачет на коне, медленно размахивая шпагой в одной руке и знаменем Франции в другой. Солдат во французском мундире, медленно скачущий за виконтом, медленно вскидывает пистолет, целясь в спину. Из спины виконта медленно вырывается крошечный кусочек мундира и медленный фонтанчик крови. Виконт медленно падает с коня, и знамя Франции медленно накрывает его. Над мертвым телом и упавшим знаменем Франции медленно летят конские копыта...

Фамильное кладбище Атоса

Старые товарищи-мушкетеры подводят под руки Атоса к фамильному кладбищу. Атос больной, исхудалый, с развевающимся ореолом седых волос полушепчет, еле ступая неверными шагами по земле:

— Я даже не знаю, где могила моего сына. Как я и боялся, его предательски убили в спину... Но где могила моего оружия, я не забыл...

Атос, оглядываясь почти невидящими глазами, указывает рукой на землю. Д'Артаньян, Арамис, Портос начинают рыть землю лопатами.

— История — это миледи,— медленно говорит Атос.— Она убивает и убивает лучших людей — ядом, пулями, шпагами, интригами, предательствами. Если бы я мог, я бы повесил историю.

— А кто такая миледи? — спрашивает «бабушка» д'Артаньяна.

— Тебе не стоит этого знать,— ласково говорит Атос, гладя ее золотые волосы.— Скажи мне лучше, кто ты, дитя мое.

— Я — бабушка д'Артаньяна,— кокетливо делает книксен «бабушка».

— Несмотря на то, что я плохо вижу, даже слепому трудно не увидеть, как ты красива,— печально говорит Атос.— Но ты не должна быть несчастной. Конечно, твой внук д'Артаньян невыносимый мальчишка, но зато он — настоящий король.

— Я это знаю,— гордо отвечает «бабушка».— И я знаю, что мой король в опасности. Я буду защищать его. Вы научите меня стрелять?

— Я бы хотел не учить людей стрелять, а отучить их это делать,— грустно улыбается Атос.— Но пока живы те, кто стреляет в спины, рано хоронить оружие...

Могила уже разрыта. Стоя по грудь в могиле, Портос недоуменно вынимает один за другим портреты, стряхивая с них землю. По лицам на портретах ползают могильные черви.

— Сплошные короли,— недовольно бурчит Портос.

— Сплошные черви...— горько усмехается Арамис.

Портос, кряхтя, с жилами, вздувающимися от натуги, поднимает из могилы гроб.

— Самый тяжелый покойник в моей жизни,— сопит, отдуваясь, Портос.

Д'Артаньян открывает крышку гроба и восхищенно ахает при виде груды мушкетов, пистолетов, шпаг:

— Ну, с таким арсеналом нам не страшны все гвардейцы Ришелье, если бы они воскресли!

Д'Артаньян протягивает руку:

— Помните нашу старую клятву, друзья? Один...

Арамис продолжает:

— за всех...

Портос продолжает:

— и все...

Атос продолжает:

— за одного.

Старые друзья соединяют руки над гробом с оружием, и поверх их рук ложится маленькая рука «бабушки».

Покои короля

На рабочем столе короля стоит золотая клетка с крысой. Рядом с клеткой блюдечко с кусочками сырого мяса. Король, лениво накалывая их на гусиное перо, бросает крысе сквозь прутья клетки. Перед королем — разгневанная королева-мать.

— Сын мой, как вы могли дать приказ об аресте этих четверых людей, которые представляют собой силу Франции? Вы поступаете еще страшнее, чем ваш брат,— задыхаясь, говорит королева-мать.

— Какой мой брат? — спокойно останавливает ее король.

— Тот, который в Бастилии, на вашем прежнем месте,— гневно напоминает королева-мать.

— Матушка, простите, но у вас, очевидно, некоторые мозговые смещения, возможно, связанные с вашим преклонным возрастом,— ласково бросает король очередной кусочек мяса крысе.— Я никогда не был в Бастилии и всегда был единственным престолонаследником. Проверьте генеалогическое древо. Следовательно, согласно логике, поскольку у меня вообще нет брата, то его не может быть ни в Бастилии, ни в каком другом месте.

За спиной короля бесшумно появляется Кольбер, подсовывая на подпись какую-то бумагу. Король небрежно макает в чернильницу гусиное перо, которым только что бросал кусочки сырого мяса крысе, подписывает. Капля крови расплывается на бумаге рядом с подписью.

— Кольбер, вы слышали когда-нибудь, что у меня есть брат? — равнодушным тоном спрашивает король.

— Никогда, ваше величество,— склоняется Кольбер и исчезает так же бесшумно, как появился.

Входит Мария-Терезия, с настороженной недоброжелательностью глядя на королеву-мать.

— Милая Мари,— обнимает ее за талию король.— До тебя случайно не доходили слухи о том, что у меня якобы есть брат?

— Подобные слухи могут распространять лишь враги государства, ваше величество...— еще более недоброжелательно и высокомерно глядя на королеву-мать, отвечает Мария-Терезия.

— Вот видите, матушка,— сожалительно вздыхает король.— Мне кажется, что вы слишком переутомились. На маскараде я обратил внимание, как вам идет костюм монахини. Почему бы вам не отдохнуть в монастыре кармелиток?

Потрясенная королева-мать переводит взгляд то на короля, то на Марию-Терезию. Они оба улыбаются, как союзники и любовники.

— Значит, вы меня удаляете из сыновней благодарности за все, что я для вас сделала? — медленно спрашивает королева.

— В государстве не может быть двух королев, как и двух королей...— надменно говорит Мария-Терезия, положив обе руки на плечи короля.

Королева-мать, сгорбившись, старушечьими неверными шагами уходит.

Король накалывает кусочек мяса на гусиное перо.

На горной дороге

По горной дороге, змеящейся среди зеленых долин и вершин, чуть тронутых желтизной осени, движется телега с гробом. Обняв рукой гроб, рядом с ним сидит шарообразный слуга Портоса Мушкетон. Слуга Арамиса — Гримо правит лошадью.

— Я думал, что приключения наших господ уже кончились,— вздыхает Мушкетон.— Все-таки их возраст не для приключений.

— Смерть — это такое приключение, для которого подходящ любой возраст,— спокойно отвечает Гримо.— Тому, кто никогда не жил скучно, не хочется скучно умирать.

— Честно говоря, интересно умирать мне тоже не хочется,— опять вздыхает Мушкетон.— Я так толст, что не пролезу в ворота рая, а в аду меня поджарят на собственном сале. Гримо, а куда, как ты думаешь, попадут наши господа — в рай или в ад?

— Они будут фехтовать посредине,— чуть улыбается Гримо.

По бокам телеги верхом едут д'Артаньян, его «бабушка», Атос, Портос, Арамис.

— Чьи это покосы? — кричит д'Артаньян крестьянам, укладывающим стога сена.

— Господина Планше,— отвечают крестьяне, снимая шапки.

— Чьи это виноградники? — кричит д'Артаньян девушкам, несущим корзины с виноградом на головах.

— Господина Планше,— отвечают девушки, кланяясь.

— Чьи это сады? — кричит д'Артаньян мальчишкам, снимающим с деревьев плоды.

— Господина Планше,— отвечают мальчишки.

— Пока мы с вами делали так называемую историю, Планше делал деньги,— хмуро усмехается д'Артаньян.— В отличие от нас, его занятие, кажется, оказалось более удачливым.

— Нет страшнее хозяина, чем бывший слуга,— роняет думающий о чем-то своем Атос.

— Д'Артаньян, ты уверен в том, что Планше не предаст нас? — спрашивает Арамис.

Д'Артаньян еще больше хмурится:

— Посмотрим.

— Где дом господина Планше? — спрашивает Портос уступающего ему дорогу крестьянина с осликом, груженным хворостом.

— Вы хотите сказать, замок? — вежливо поправляет его крестьянин.— Во-он там!

Вдали, на вершине, которой почти касаются облака, виднеется старинный замок, обнесенный высокими зубчатыми стенами.

У ворот Бастилии

К воротам Бастилии подъезжает карета с закрытыми занавесками. Дама под густой вуалью, откидывая занавеску, говорит часовому:

— Nel mezzo del cammin di nostre vita
Mi ritrovai in una selva scura...

— Пароль отменен,— говорит часовой.

Дама под густой вуалью откидывается на подушки, бессильно рыдает. Это королева-мать. Кучер осторожно отодвигает занавеску снаружи.

— Куда теперь, ваше величество?

— В монастырь кармелиток,— давясь рыданиями, отвечает королева-мать.

Во дворе замка Планше

У ворот замка, украшенных праздничными гирляндами, стоят музыканты с волынками, разнаряженные в национальные костюмы служанки и детишки с букетами цветов. Из-за поворота показывается телега с гробом и едущие по ее бокам всадники.

— Они едут! Едут! — восторженно кричит Планше.— Музыка! Трубы, где эти проклятые трубы?

На крепостной стене появляются трое сопливых мальчишек и торжественно трубят в трубы.

— Дети с цветами, вперед! Аплодисменты! Приветственные крики! — командует Планше, дирижируя гостеприимством, и опрометью бросается к д'Артаньяну и другим гостям.

— Хозяин! — задыхается от счастья Планше, поддерживая стремя

д'Артаньяна.— Простите, что не успел подготовить вам достойную встречу, но я так счастлив, так счастлив... Господин Портос, вы в прекрасной форме — у вас ни одного лишнего грамма веса, и поэтому вам будет позволительно сегодня несколько отступить от диеты... Господин Арамис, вы как всегда благоухаете самыми тонкими в мире духами! Господин Атос, вас, ей-богу, нисколько не старит благородная седина, а лишь украшает... Гримо! Мушкетон! Боже мой, мы все снова вместе! Господин д'Артаньян, какая радость, что ваша бабушка тоже с вами! Я на вершине счастья!

Планше выталкивает из толпы пышненькую смазливую хохотушку.

— О, господи, от переполняющих меня чувств я забыл вам представить мою жену — Трюшен... Так сказать, моя лучшая половина...— разрывается на части весь лучащийся Планше.— А это наши дети... Но где же пушка, почему молчит пушка?

Слуги на крепостной стене неумело возятся с пушкой, и наконец запоздало раздается приветственный выстрел.

— Пушка — это пригодится,— деловито отвечает Портос.

— Проходите, проходите,— трепещет и изнывает от гостеприимства Планше и вдруг замирает с широко открытыми глазами.— А это, простите, что?

— Как видишь, гроб...— усмехается д'Артаньян.

— А кто... там... внутри? — начинает заикаться Планше.

— Посмотри сам...— предлагает д'Артаньян.

Планше боязливо приближается к гробу, однако любопытство побеждает, и он чуть-чуть открывает крышку и сразу же закрывает.

— Ну, что, успокоился? — спрашивает д'Артаньян.

— Н-не знаю, хозяин...— не попадает зуб на зуб у Планше.— Не знаю, что хуже — просто покойник или то, что делает покойников. А что... оно... это оружие... еще может понадобиться?

— Испугался? — насмешливо спрашивает д'Артаньян.

— Я н-не то что испугался, хозяин, но как-то н-немножечко отвык...— жалобно говорит Планше.— Ну что же вы стоите, проходите!

Планше вводит гостей во двор. Волынщики идут следом за гостями, старательно надувая щеки. Девушки осыпают гостей цветами, кружатся в народном танце с гроздьями винограда в руках. Виночерпии достают прямо из бочек молодое вино черпаками, разливая его в кружки. Портосу вручают гигантский рог с вином.

— Я больше привык видеть рога на головах мужей моих любовниц, дорогой Планше! — гогочет Портос, запрокидывая рог.

Планше, взглянув на Трюшен, несколько съеживается от его шутки. Крестьяне, помогая Портосу осушить рог, затягивают хором, подбадривающе: «А-а-а!».

В такт их подвыванию мощно ходит кадык Портоса, и рог все больше поднимается. Наконец, Портос опрокидывает опустошенный рог над головой, из него не выливается ни капли.

— Какая у вас исключительная грудь, господин Портос,— восхищается ведущая его под руку Трюшен.— На ней можно пасти стада...

— Честно говоря, дорогая Трюшен, я не обращал на свою грудь внимания, ибо оно было занято грудью существ несколько другого пола,— польщенно улыбается Портос, покручивая ус.

Планше жалобно смотрит на них, но Арамис отводит его под руку в сторону.

— Дорогой Планше,— испытующе глядит на него Арамис.— Знаете ли вы, что все мы объявлены врагами государства?

— Знаю, господин Арамис,— со вздохом говорит Планше.— Ваш слуга Базен все рассказал мне.

— А вы понимаете, что вас могут казнить за то, что вы принимаете нас, и оставить вашу жену и детей нищими? — спрашивает Арамис.— Вы что, не боитесь?

— Еще как боюсь,— признается Планше.— Я был бы неискренним, если бы сказал вам, что я счастлив быть казненным и оставить мою семью нищей. Более того, открою вам одну мою тайну — я всегда был трусом, а сейчас я не меньший, а больший трус, потому что мне есть что терять. Но все же я не настолько трус, чтобы предать. Враги государства... Я простой человек и в политике не разбираюсь, но уже давно сообразил, что почему-то врагами государства чаще всего называют его лучших людей. Дружба — это тоже государство, господин Арамис, и вы не беспокойтесь — этого государства я не предам.

— Я вас уважаю, Планше,— пожимает ему руку Арамис.

— Но... но... может быть, все обойдется...— еле держа платок дрожащими от волнения руками, вытирает вспотевший лоб Планше.— А?

— Дядя, дайте мне поиграть вашей шпагой...— просит Атоса обсыпанный веснушками босой крестьянский мальчик, утирая сопли рукавом.

— Я играл этой шпагой лет сорок и, кажется, доигрался...— грустно гладит его голову Атос.

— Дядя, дайте, ну пожалуйста... ну хоть на немножечко,— упрашивает мальчик.— Только подержать!

Атос нехотя вытягивает шпагу, дает ему.

Мальчик, взяв шпагу, вдруг преображается. В его глазах пляшут озорные чертики. Мальчик становится в атакующую позицию, пробуя шпагой воздух.

— Я д'Артаньян! — звонко кричит мальчик.— Кто осмелится скрестить свою шпагу с моей?

— Я осмелюсь,— говорит настоящий д'Артаньян, вынимая свою шпагу и начиная осторожно и весело фехтовать с мальчиком.— А кто такой — этот д'Артаньян?

— О нем мне рассказывал мой дедушка, который сражался вместе с ним в Ла Рошели,— отвечает мальчик, на удивление ловко делая выпады.— Это был самый смелый непобедимый мушкетер.

— Почему — был? — спрашивает д'Артаньян, сталкивая свой эфес с эфесом мальчика.

— Его убили...— отвечает мальчик, разъединяя шпаги и отпрыгивая.— Но все равно он жив... Он — это я...

Мальчик прыгает на д'Артаньяна и слегка укалывает шпагой его грудь.

Д'Артаньян падает на траву, притворно закрывая глаза.

— Ты победил, д'Артаньян...— грустно улыбаясь, шепчет настоящий д'Артаньян.

В покоях короля

— Согласно последней информации государственные преступники расположились в замке, принадлежащем некоему нуворишу Планше,— докладывает Кольбер королю.— Вот карта и план замка... Замок хорошо укреплен...

— Но их же всего четверо,— барабанит король пальцами по столу.

— Осмелюсь напомнить слова вашего покойного отца о том, что эта четверка стоит армии...— почтительно склоняется Сент-Эньян.

— Если надо, мы пошлем и армию,— пылко восклицает Мария-Терезия.

— Простите, почему вы позволили себе выразиться: «мы»? — нахмурившись спрашивает король. Мария-Терезия сжимается под его взглядом, ставящим ее на место.

Король с подчеркнутой любезностью обращается к Кольберу:

— Дорогой Кольбер, армию, конечно, посылать не надо — это будет унизительно для престижа государства, достаточно и роты. Кстати, я прошу передать вашей жене, чью изобретательность я ценю, что я хотел бы с ней побеседовать...

Король переводит взгляд на Марию-Терезию и добавляет:

— ...без посторонних свидетелей.

Крыса, встав на задние лапки в золотой клетке, прислушивается к разговору.

Внутри замка Планше

Посреди огромной залы под каменными сводами стоит гигантский стол, уставленный серебряными блюдами с омарами, устрицами, поросятами, индейками. Горит камин, внутри которого вращаются вертела с дичью. В углу сидят музыканты народного оркестра, настраивая инструменты. Стены и потолок залы увиты живыми цветами, виноградными гроздьями. Суетятся слуги, завершая последние приготовления к приему гостей. Планше с видом художника, делающего последние мазки на созданной им картине, обходит столы, давая указания слугам.

— Не вытирайте бутылок...— говорит Планше слугам.— Мои гости любят благородную запыленность на них... Не забудьте поставить для господина Портоса самую большую чашу...

Вдоль стены выстроились старички и старушки весьма дряхлого вида, однако роскошно разодетые. Планше проходит вдоль их шеренги, как генерал перед строем солдат, придирчиво оглядывая их.

— Господа разорившиеся аристократы...— обращается к ним с речью Планше.— Прошу вас не забыть, что вам хорошо заплачено за то, чтобы вы создали настоящую аристократическую атмосферу, в которой привыкли вращаться мои дорогие гости. Я человек простой, из народа, и не мне учить вас. Но прошу вас не набрасываться с чрезмерной жадностью на еду, а также не забыть перед уходом сдать мне все драгоценности, одолженные вам, и одежду, взятую напрокат из театра. Если вы будете себя хорошо вести, то вы сможете потом кое-что взять домой из оставшейся еды. Прошу у вас извинений за народную прямоту...

В покоях короля

Дверца золотой клетки раскрыта.

— Вы позволите моей Изабель погулять между двух этих белоснежных холмов? — спрашивает король, лежащий в постели рядом с Монтале, опуская на ее грудь крысу.

— Я обожаю животных, ваше величество, — отвечает Монтале, даже не вздрагивая. Крыса обнюхивает ее соски.

— Знаете ли вы основное искусство власти — первыми надо убрать тех, кто помог вам получить эту власть? — спрашивает король.

— Вы прекрасно владеете этим искусством, ваше величество,— понимающе улыбается Монтале, играя кончиками пальцев с крысой.

— Однако, как вы видите, я не убрал вас...— говорит король.— Мы нужны друг другу. Конечно, вы владеете моей тайной, однако и я владею вашей. Вы — секретный агент ордена иезуитов. Но в наше время банально быть просто агентом, как минимум, надо быть двойным. Изабель, к сожалению, не может превратиться в вас, но вы при ваших артистических способностях сможете превратиться в нее и проникнуть в какую-нибудь щель замка. Помогите мне убрать этих достойных, однако мешающих мне людей,— в первую очередь епископа Ванского и барона дю Валлона. А я постараюсь сделать так, чтобы впервые в истории перстень с печаткой генерала ордена иезуитов перешел на очаровательницу

ную женскую ручку. Это будет даже логично, ибо никто не сможет быть таким иезуитом, как женщина. И вообще, я за эмансипацию...

— Я стану вашей второй Изабель, ваше величество...— говорит Монтале, целуя крысу.

Внутри замка Планше

Планше, сияя от радости, вводит гостей в обеденную залу. Музыканты по его знаку начинают музыку. Планше представляет гостям нанятых разорившихся аристократов. Из шамкающих старческих ртов слышатся громкие титулы:

— Баронесса де Орильяк... Граф Ормессон... Маркиз де Круазье... Графиня Виан...

— Неужели это все съедят? — показывает «бабушка» д'Артаньяну на горы еды.

— Сожрут и выпустят через зад в размолотом виде,— зло говорит д'Артаньян.— Власть аристократии кончается, бабушка,— посмотри на этих жалких титулованных манекенов. Короли будущего — это торгаши. Они сожрут всех нас и будут только выплевывать пуговицы...

Планше, мечущийся по залу, замечает, что д'Артаньян все еще не сел за стол, а стоит посреди зала, чуть покачиваясь, с недоброй презрительной усмешкой на губах.

— Что же вы не садитесь, хозяин,— раболепно бросается к нему Планше.— Пожалуйте к столу...

— Скажи мне, ценой какой честности ты все это заработал, Планше? — язвительно спрашивает д'Артаньян, нарочито громко, так что зал невольно затихает.

— Я не преувеличиваю свою честность, хозяин, но не хочу преуменьшить своего трудолюбия...— опускает голову Планше, растерянно пытаясь улыбнуться.— Что я могу сделать для вас, хозяин?

Д'Артаньян вертит носком ботфорта и показывает на него.

— Что-то мои ботфорты запылились по дороге, Планше...

В зале воцаряется полная тишина. Застывают смычки музыкантов. Остолбеневшие слуги глядят на унижение своего хозяина. Торжествующие искорки прыгают в глазах нанятых разорившихся аристократов.

— Слушаюсь, хозяин,— ссутулившись от позора, говорит Планше. Он уходит и возвращается с ящичком, двумя щетками и опускается на колени перед д'Артаньяном. Неодобрительно качает головой Атос. Арамис горестно перебирает четки. У Портоса застряло крыло индейки во рту. Глаза жены Планше Трюшен наполняются слезами. «Бабушка» смотрит на д'Артаньяна с недоумением и осуждением.

— Разрешите, хозяин,— говорит Планше и ставит ботфорт д'Артаньяна на ящичек.

Неожиданно д'Артаньян снимает ботфорт с ящичка, поднимает Планше с колен.

— Слушай, Планше, мне кажется, что твои башмаки гораздо пыльнее моих ботфорт... Давай-ка я тебе почищу башмаки по старой дружбе...

Д'Артаньян вырывает из рук Планше щетки, силой ставит его упирающуюся ногу на ящичек и вдохновенно начинает чистить его башмаки. Д'Артаньян подмигивает Планше так, как будто все остальное было шуткой. Смычки музыкантов снова пускаются в пляс, раздуваются волынки. Растроганный Планше тоже начинает улыбаться, хотя в его глазах предательски поблескивают слезы.

— Я не знала, что ты так хорошо чистишь башмаки, дедушка...— говорит, улыбаясь, «бабушка».

— Прости мою всемирно известную скромность, но я все делаю хорошо,— говорит д'Артаньян, на мгновение отрываясь от башмаков Планше, и обнимает ее щетками, крепко целуя.— А разве это я делаю плохо?

— Хорошо! — говорит «бабушка», жмурясь от счастья.

— Граждане Франции! — восклицает д'Артаньян, размахивая щетками.— Надо все делать хорошо — и жить и умирать! Но самое главное — не надо умирать прежде смерти! Впрочем, и после смерти тоже не надо умирать! У нас уходит столько сил на зависть, на недоверие, что почти не остается сил для любви. Шпага в груди не так страшна, как тысячи иголок, которые мы ежедневно вонзаем друг в друга. Граждане Франции! Давайте любить друг друга! Давайте чистить друг другу башмаки! Давайте не умирать!

Д'Артаньян становится на колени перед Портосом, вытягивает его ботфорт из-под стола и весело и яростно чистит.

— Не умирай, Портос! Ты еще не съел всех баранов мира, еще не выпил всех бочек! Как я люблю тебя за твое простодушие, за твое застенчивое сердце голубя в груди льва! Не умирай, дружище! — В глазах д'Артаньяна появляются слезы.

Д'Артаньян бросается к Атосу, лихорадочно начинает чистить его ботфорты.

— Не умирай, Атос! Благородство не имеет права умирать, потому что его место немедленно занимает подлость. Я знаю, что сражаться с подлостью — это все равно что фехтовать с тестом — оно всасывает шпаги! Но все равно, не хорони оружия, Атос! Не умирай, Атос!

Д'Артаньян рыдает. Шатаясь, он подходит к Арамису, опускается перед ним на колени и непослушными щетками прикасается к его ботфортам.

— Не умирай, Арамис! Я тебе всегда тайно завидовал из-за твоей дружбы с богом. Я забыл, когда я последний раз молился. Кажется, это было в детстве. А в последнее время мне так хочется прийти в церковь, стать на колени где-нибудь в углу, чтобы меня никто не видел, и помолиться. А вот не могу — стыдно. Ты должен остаться жив после моей смерти, иначе некому будет помолиться за меня. Не умирай, Арамис!

Плечи д'Артаньяна сотрясаются от рыданий.

— Опять глаза на мокром месте! — хватает его за плечи «бабушка».— А у самого ботфорты грязные! Вставай, вставай — можешь считать, что уже помолился. Давай-ка мне щетки!

«Бабушка» вырывает щетки из рук д'Артаньяна и, озорно улыбаясь, начинает чистить ему ботфорты.

И так хорошо она улыбается, что улыбка с ее лица переходит на лицо д'Артаньяна.

— Неужели ты стал верить в бога? — спрашивает Арамис д'Артаньяна.

— Верю... — смеется д'Артаньян, глядя на «бабушку», чьи щетки так и летают по его ботфортам.— Только не в седобородого дедушку, сидящего на облаке. Скажу тебе по секрету, бог — это вообще не дедушка. Бог — это бабушка...

«Бабушка», отводя рукой со щеткой упавшие на глаза золотые волосы, смотрит на д'Артаньяна и хохочет.

На крепостной стене

На крепостной стене стоит раскрытый гроб с оружием. Мушкетон и Базен деловито заряжают мушкеты, пистолеты и кладут их рядом с бойницами.

Гримо следит в подзорную трубу.

Он видит в ней движущиеся цепи солдат, поднимающихся по склону горы.

— Пора предупредить хозяев? — спрашивает Гримо.

— Пусть потанцуют... — отвечает Мушкетон, слыша звуки музыки, доносящиеся из замка.

— А я вот так и не научился танцевать,— вздыхает Базен.— Должность слуги епископа и танцы — увы! — несовместимы...

Мушкетон повязывает голову платочком.

Базен примеряется к нему, фыркает:

— К сожалению, ваша талия наобъятна, мадемуазель.

Они кружатся в танце, пока Мушкетон не спотыкается и не плюхается в раскрытый гроб.

— Черт побери,— пыхтя и стараясь подняться, говорит Мушкетон.— Из этого проклятого гроба не выберешься...

— Было бы приятно, если бы твоими устами, мой ребеночек, не глаголила истина,— замечает Гримо, не отрываясь от подзорной трубы.

Внутри замка

Портос уплетает поросенка, заигрывая с Трюшен. Трюшен надевает ему на уши сережки из свежих вишен и что-то шепчет. Гигантский ботфорт Портоса ерзает под столом по туфельке Трюшен, грозя ее раздавить. Пытаясь отвлечь внимание Портоса от Трюшен, бедный Планше лепечет:

— Господин Портос, я не советую вам сосредоточивать ваше внимание только на поросенке. Взгляните на этого лебедя. Лебедь фарширован фазанами, фазаны фаршированы куропатками, а куропатки воробьями.

— Ели вы когда-нибудь фаршированного орла? — спрашивает Портос у Трюшен, отрезая огромный кусок лебедя.

— Мне кажется, он рядом со мной... — тающе лепечет Трюшен.— Орел, фаршированный мужеством.

— Но пока еще не жареный! — гогочет Портос. Туфелька под столом залезает внутрь широченного ботфорта.

Планше, в отчаянии потупив глаза, подходит к Арамису:

— Не отведаете ли омара, господин Арамис?

— Он слишком похож на кардинала, а я только скромный епископ,— усмехается Арамис.

Планше подходит к Атосу, сидящему в раздумье с нетронутым бокалом вина.

— Почему вы так печальным, господин Атос?

— Я не печален. Я просто мертв,— кратко отвечает Атос.

Д'Артаньян кружится в танце с «бабушкой».

— Я люблю тебя больше жизни, дедушка,— шепчет она.

— А я тебя люблю, как жизнь, бабушка. Я не умею любить больше жизни,— шепчет ей д'Артаньян.

Нанятые аристократы тем временем воруют со стола еду и прячут в рукава, за корсажи с высохшими грудями.

Раздается пушечный выстрел. Нанятые аристократы в панике лезут под стол.

— К оружию, мушкетеры! — сверкая глазами, кричит д'Артаньян, выхватывая пистолет.

— Помогите мне,— говорит Атос.— Я почти ничего не вижу.

«Бабушка» подхватывает его под локоть.

— Я буду вашими глазами,— говорит она.— Только не забудьте, что вы обещали научить меня стрелять.

Д'Артаньян, увлекая всех за собой, бросается к двери.

Портос целует Трюшен в разрумянившуюся пухлую щеку. Трюшен ласково поправляет сережку из свежих вишен в его ухе.

— Ну-ка, надень мне такую же сережку, как и господину Портосу! — ревниво говорит Планше, неожиданно вытягивая из-под камзола пистолет.

— Ты разве... разве умеешь стрелять? — пораженно спрашивает Трюшен.

— Я все умею,— говорит Планше. Глаза его сияют торжеством.

— За мной, ребята! — командует Планше музыкантам.

Оркестр выходит следом за ним.

Сережка из свежих вишен гордо алеет на ухе Планше.

На крепостной стене

Маленький оркестр вдохновенно играет на скрипках и волынках, стоя у одной из крепостных башен.

Мушкетеры и их слуги лежат, отстреливаясь, у бойниц.

Портос и Мушкетон стреляют из единственной пушки.

— Жаль, что маловато ядер,— рычит Портос.— Хоть заряжай собственными...

К ним подползает Планше.

— Как видите, господин Портос, Трюшен подарила мне тоже самое... — не без оттенка самолюбия показывает Планше сережку из свежих вишен на своем ухе.

— В таком случае, дорогой Планше, объединив наши уши, мы можем сделать из них вишневую настойку! — гогочет Портос.— Посвящаю этот выстрел обворожительной Трюшен!

— Я бы не хотел, чтобы вы разбивали сердце Трюшен, господин Портос,— деликатно, но настойчиво говорит Планше, помогая заталкивать новое ядро в пушку.— Для вас она всего лишь одна из многих, а для меня — вся жизнь...

— Видите ли, дорогой Планше, я такое чудовище, что мое сближение с Трюшен в ваших интересах,— дразнит его Портос.— Любовь со мной ей настолько разобьет сердце, что склеить его мелкие осколки сможете только вы...

Атос учит «бабушку» стрелять, прикладывая к ее плечу мушкет.

— Главное — не закрывать оба глаза, когда вы целитесь,— улыбаясь, советует Атос и вздыхает: — А вот мне не помогают даже открытые...

Д'Артаньян стреляет сразу из нескольких мушкетов, хватая их один за другим.

Д'Артаньян принюхивается.

— Что-то сегодня так странно пахнет порох. Боже, да ведь это твои изысканные духи, Арамис.

Рядом с ним к бойнице припал Арамис. Ему заряжает пистолеты Базен.

Д'Артаньян, продолжая стрелять, вдруг грустнеет.

— Знаешь, Арамис, скажу тебе по секрету, сегодня я в первый раз боюсь, что меня убьют. Неужели любовь может сделать человека трусом? А ты боишься смерти?

— Дурацкой смерти,— отвечает Арамис, стреляя.

— Любая смерть — дурацкая,— отвечает д'Артаньян.

Из-за крепостной башни выдвигается пол-лица Монтале, притененное капюшоном, и рука с пистолетом. Монтале прицеливается. На ее мушке лиловое епископское облачение Арамиса. Базен, заряжающий для Арамиса пистолет, видит руку с пистолетом и бросается, перекрывая спину хозяина. Раздается выстрел, и тело Базена медленно сползает по спине Арамиса.

— Миледи,— хрипит Базен, показывая глазами в сторону выстрела. Но там уж никого нет.

— Но она уже тридцать лет как в могиле,— потрясенный словами Базена, шепчет д'Артаньян.

— Миледи бессмертна,— качает головой Арамис, горестно прижимая к себе мертвого слугу.

— Они отступают! — восторженно кричит Портос, размахивая шляпой.

На крепостной стене. Ночь

Над зубцами крепостных стен чуть подрагивают звезды. Портос, сидя между Трюшен и Планше, самозабвенно играет на виоле де гамба, и ее весьма несовершенные звуки высекают слезы признательности из глаз хотя и неискушенной, но преданной слушательницы — Трюшен.

— Ах, сколько у вас талантов, господин Портос! — шепчет она.

Планше ревниво и беспомощно созерцает ее нежные взоры, бросаемые на Портоса.

— А знаешь, Арамис, мне кажется, что мы когда-нибудь встретимся в нашей второй жизни и снова будем молодыми,— говорит Атос.— Разве ты не веришь в загробную жизнь?

— Трудно верить в то, чем всю жизнь зарабатывал деньги,— усмехается Арамис.

Д'Артаньян смотрит в звездное мерцание остановившимися глазами.

— Мама, как я тебя давно не видел,— шепчет д'Артаньян.

Крошечная сгорбленная старушка развязывает узелок.

— Возьми, сынок. Я тебе принесла твой любимый гасконский пирог с вишнями.

— Мама, разве ты не умерла? — спрашивает д'Артаньян.

— Никто не умирает. Все живут всегда,— отвечает старушка.

— Значит, я не убил тех, которых я убил? Значит, они живы? Значит, я ни в чем не виноват? — лихорадочно спрашивает д'Артаньян.

Мать д'Артаньяна, не отвечая, растворяется в звездном мерцании.

— Мама,— шепчет д'Артаньян,— мама...

— Спи,— обнимает его рука «бабушки».— Ты все время с кем-то говоришь во сне. Спи...

У крепостных стен. Утро

Встает солнце.

Солдаты волокут по склону к крепостным стенам пушки. Над пушками возникают облачка выстрелов.

Д'Артаньян продирает глаза, просыпаясь от пушечных выстрелов. Глаза его, вздрогнув, застывают.

Рядом с мушкетом в проеме между крепостными зубцами лежит беленький раскрытый узелок. На нем пирог с вишнями.

— Откуда это у тебя? — спрашивает «бабушка» и пробует.— Ух, какой вкусный! — Д'Артаньян опускает глаза, не отвечая. Края узелка чуть колышутся от утреннего ветра.

На горной дороге

По горной дороге скачут Сент-Эньян, Кольбер и еще несколько всадников. Вдали на вершине виден замок, окутанный дымом. Слышатся выстрелы и взрывы, отдаваясь эхом в горах.

— Они еще держатся! — восхищенно и подавленно восклицает король.

На крепостной стене и во дворе замка

С шипением прыгают пушечные ядра, разрушая зубцы крепостных стен, башни.

Неподвижно лежат тела мертвых музыкантов — лишь четвертый, окутанный дымом, самозабвенно продолжает играть на волынке.

Подставляя лестницы, по крепостной стене лезут солдаты.

— Настоящий мушкетер даже гроб превращает в оружие! — рычит Портос, поднимая над головой гроб и нанося страшные удары по головам, отпихивая лестницы ботфортами. Его слуга Мушкетон отбивается прикладом мушкета. Планше стреляет с колена, хотя руки его и трясутся от страха. Портос швыряет гроб вниз на нападающих.

— Я что-то проголодался,— бурчит Портос, срывая с уха сережку из вишен, и отправляет ее в рот.— Где моя маркитанка?

— Я принесла вам вчерашних перепелочек, которые вам так понравились,— ползет к нему с корзиной Трюшен.

Портос выхватывает шпагу, видя, что на него надвигаются солдаты, все-таки проникшие на крепостную стену.

— А вы их подогрели, дорогая Трюшен? — избалованно спрашивает Портос, фехтуя.

Из-за башни появляется Монтале, целящаяся в Портоса.

— А как же! — нежно говорит Трюшен, привставая на цыпочки и засовывая в рот Портоса перепелку, которую он всасывает чуть ли не вместе с ее пальчиками, продолжая фехтовать. Планше, терзаемый ревностью, горестно отводит глаза.

Выстрел не слышен в общей пальбе. На спине Трюшен расплывается кровавое пятно, и она медленно опускается.

Планше в отчаянье бросается к мертвому телу Трюшен, рыдает.

— Граждане Франции,— кричит д'Артаньян, отбиваясь во дворе двумя шпагами от двух десятков солдат.— Ну какие же вы граждане! Вы думаете, что быть настоящим гражданином — это выполнять приказы? Какие вы дураки! Правильно говорил мой дядя из Гаскони — мать дураков всегда беременна! Я тоже был когда-то таким дураком и таскал по чьим-то приказам из огня, как мартышка, каштаны и бриллиантовые подвески... Запомните, что говорю вам я, д'Артаньян: самый большой подвиг — это неисполнение преступных приказов... Все самое лучшее в мире не нуждается в приказах. Нельзя приказать дружбу... Нельзя приказать любовь... Выполняйте только один приказ — то, что вам приказывает ваше сердце... Ну что же вы меня не слушаете? Зачем же вы хотите убить меня и заставляете меня убивать вас? Неужели так будет всегда? Неужели люди всегда будут убивать друг друга! На черта такая жизнь!

Вдруг рыдающий Планше видит, что внизу, во дворе замка, д'Артаньян в одиночку отбивается двумя шпагами. Сзади к д'Артаньяну ползет солдат с выставленной вперед шпагой. Планше прыгает с крепостной стены вниз, прямо на эту шпагу, спасая хозяина.

— За мной еще остается должок — почистить ваши ботфорты, хозяин,— шепчет Планше, умирая.

— Бабушка, где ты? — кричит д'Артаньян, отбиваясь от шпаг.

— Я здесь,— раздается голос с крепостной стены из облаков дыма.

«Бабушка» поддерживает неуверенную руку Атоса со шпагой, помогая ему найти направление удара.

— Проклятие. Я почти ничего не вижу,— шепчет Атос.— Где Гримо?

— Его убили,— отвечает «бабушка».— Я ваш Гримо.

— Иди к своему дедушке. Возьми для него эти два заряженных пистолета! — говорит Атос «бабушке».— А я как-нибудь справлюсь.

— Но вы же ничего не видите,— шепчет «бабушка».

— Я все вижу! — кричит Атос, с силой отталкивая ее, и обращается к нападающим.— А ну подходите ко мне поближе, и мы разберемся, кто лучше видит.

Атос делает несколько выпадов в пустоту. Солдаты потрясенно опускают шпаги, понимая, что он почти слеп.

— Ну где же вы, где? — тычет воздух шпагой Атос.— До чего я дожил — я фехтую с воздухом! Неужели я вас всех уже уложил? Ай да старый Атос! Нет, я чувствую, что вы где-то здесь, рядом. Подходите, трусы!

Атос делает неверный шаг возле крепостного зубца, отбитого пушечным ядром, и падает вниз, разбиваясь о скалы.

Сверху его тело, раскинувшее руки, кажется распятием.

Монтале подкрадывается сзади к Арамису, стоящему на крепостной стене и вонзает кинжал в спину, в его лиловое епископское облачение. Епископ падает. Монтале невольно вскрикивает — у ее ног лежит тело убитого еще раньше слуги Арамиса — Базена, переодетого в епископское облачение. Настоящий Арамис накидывает ей сзади на шею цепь с золотым епископским крестом, душит ее, усмехаясь:

— Как вы, однако, меняете ваши лица, миледи... Нехорошо быть двойным агентом, нехорошо... Спасибо, Базен. Настоящий друг выручает даже тогда, когда он мертв...

На склоне у крепостных стен

У безостановочно стреляющих по замку пушек стоят король с подзорной трубой, Сент-Эньян, Кольбер.

— Ваше величество,— докладывает офицер с лицом, закопченным дымом, и забинтованной головой.— Я отказываюсь что-либо понимать. Кажется: мы всех их уже убили, а они еще живы.

— А я понимаю,— говорит король.— К сожалению, запоздало, но понимаю. Мой покойный отец был прав — эта четверка действительно стоит армии. Я смертельно ошибся — этих людей нужно было иметь на своей стороне. Ну что же, если их нельзя победить, надо попробовать купить. Но деньгами их, конечно, не купишь...

В подвале

Портос и Мушкетон отступают, обороняясь.

— Меня убили, хозяин,— шепчет Мушкетон, падая на широкую грудь Портоса.— Прикройтесь мной. Наконец-то и моя жизнь пригодится.— Слуга Портоса закрывает глаза.

Портос фехтует из-за его трупа, как из-за щита, и вволакивает его в подвал, захлопывая дверь на засов.

— Какой аппетитный пейзаж! — оглядывается Портос на свисающие с потолка колбасы, копченые окорока.— Садись, мой славный Мушкетон. Мы ведь с тобой оба большие охотники полакомиться. Боюсь только, что это наш последний обед.

Портос срывает с крюка огромный окорок, разламывает его, всовывая половину в мертвую руку Мушкетона.

Дверь между тем трещит от ударов.

Портос вонзает свои могучие зубы в окорок, вздыхает:

— Да, мне всегда не хватало такой хозяйки, как Трюшен. Но неужели мы не выпьем с тобой напоследок, Мушкетон?! Держи...

Портос всовывает в мертвую руку слуги кружку.

Портос надламывает могучими кулачищами верхнее дно у бочонка и радостно кричит:

— Какой подарок судьбы! Это порох! Если умирать, так громко! Правильно я говорю, Мушкетон?!

Портос вставляет в бочонок трут, высекает огонь.

Дверь разламывается в щепы.

— Заходите, дорогие гости! Будьте как дома! — приветственно ревет Портос, поднимая над головой бочонок с пылающим трутом.

Сквозь пролом в двери просовывается рука с пистолетом, раздается выстрел. Портос шатается, еле удерживая бочонок в руках. Наконец, дверь распахивается, и нападающие в ужасе пятятся. Портос, собрав последние силы, швыряет бочку. Раздается страшный взрыв. Когда дым рассеивается, Портос стоит на коленях, поддерживая на плечах, как Атлант, рухнувшие на него своды. Перед его лицом покачиваются на крюках колбасы и окорока.

— Сколько вкусных вещей я покидаю на белом свете... — вздыхает Портос. Последние его силы на исходе.— Слишком тяжело...— вздыхает Портос, сдаваясь страшной тяжести, и то, что было им, исчезает под облаками каменной пыли.

Во дворе замка

Все затянуто густым, почти непроглядным дымом.

Продолжает играть обезумевший от пальбы волынщик, но вот и он тихо падает на землю, убитый случайной пулей. Волынщик неподвижен, а звук все еще выходит из наполненной его дыханием волынки.

— Д'Артаньян! Д'Артаньян! — раздается крик в дыму.— Приказ короля!

Озираясь, появляется Сент-Эньян.

— Какой еще приказ! — выныривает из дыма д'Артаньян, пошатывающийся, обугленный, окровавленный, держа в руках пистолет и шпагу.— Хватит приказов! Кто может мне приказывать! Я вышел в бессрочную отставку!

— Приказ о вашем назначении маршалом Франции! Вот маршальский жезл! — кричит Сент-Эньян, на мгновение теряя д'Артаньяна из вида.

— К черту... — хрипит д'Артаньян, снова выныривая из дыма.— Когда я был юн и во что-то еще верил, я был бы до глупости счастлив этому маршальскому жезлу. А что он для меня теперь? Не больше простой палки.

Д'Артаньян растворяется в дыму.

— Пожалейте меня,— беспомощно кричит Сент-Эньян.— Король снимет с меня голову, если я не передам вам маршальского жезла.

— Дай-ка я сначала уложу вон ту усатую морду, уж больно она отвратительная,— прицеливается д'Артаньян куда-то в дым и отбрасывает выстреливший пистолет.— Ладно, так и быть, давай.

Выставив вперед шпагу, как бы нащупывая ею врагов в дыму, д'Артаньян протягивает свободную руку назад.

— Ну где же эта палка? Постой, постой, и опять какая-то морда, не лучше прежней. Куда исчезли все человеческие лица? Вокруг сплошные морды...

Сент-Эньян протягивает жезл, пытаясь вложить его в руку д'Артаньяну, но рука ускользает в дым, жезл в пустоту.

В дыму, словно призрак, с земли приподнимается, казалось, задушенная Монтале, держась за горло. Собрав последние силы, она нашаривает пистолет и стреляет в д'Артаньяна, опять падая на землю.

Д'Артаньян хватается за спину.

Д'Артаньян, роняя шпагу, плавно-плавно падает. Руки д'Артаньяна неподвижно лежат, почти касаясь друг друга, но так и не дотянувшись до маршальского жезла.

К д'Артаньяну из дыма бросается «бабушка», держа в руках два заряженных, но уже теперь не нужных ему пистолета.

— Дедушка, что с тобой? Дедушка, не умирай! Дедушка, ты еще такой

молодой!

Из дыма появляется Арамис и опускается на колени перед д'Артаньяном, закрывая его глаза.

— Атос — это благородство, и оно убито... — шепчет Арамис.— Портос — это простодушие, и оно убито... Д'Артаньян — это смелость, и она убита... Что же такое я, и за что я наказан жизнью? Неужели бессмертна только миледи?

Из дыма подползает тот самый крестьянский мальчик, который фехтовал с д'Артаньяном.

— Дяденька,— спрашивает он шепотом Арамиса.— Значит, это и был самый настоящий д'Артаньян?

— Да,— отвечает Арамис.— Самый настоящий.

Мальчик поднимает уроненную д'Артаньяном шпагу и вскакивает в атакующую позицию.

— Я — д'Артаньян!.. — кричит мальчик так бесстрашно и убежденно, что ему нельзя не поверить.

Послесловие

Медленно, как мед, струится река, едва шевеля водоросли, камыши, блестки солнца.

Медленно скачут галопом четверо мушкетеров, улыбаясь друг другу молодо и озорно, как в старые добрые времена.

Ветер развевает их белоснежные плюмажи.

Мушкетеры подъезжают к реке, сближают коней, обнимают друг друга и смотрят в воду.

Но в ней — отражения только четырех одиноких коней, заседланных, но уже без всадников.

ПРЕМИИ СК СССР

Секретариат правления Союза кинематографистов СССР присудил следующие премии в области киноведения и кинокритики за 1987 год.

За книги первую премию решено не присуждать.

Вторая премия присуждена Лемешевой Людмиле Григорьевне за книги «Украинское кино: проблемы одного поколения» (Москва, ВБПК) и «Профессия: актер» (Киев, «Мистецтво»).

Третью премию получила Церетели Корина Давидовна за книги «Сегодня на экране» (Тбилиси, «Мерани»), «Серго Закариадзе» (Москва, ВБПК) и «Лана Гогоберидзе» (Москва, ВБПК).

За статьи первая премия присуждена Череватенко Леониду Васильевичу за статью «...А корабль стоит» («Новини киноэкрана», 1987, № 9—10).

Вторая премия присуждена Клейману Науму Ихильевичу за статью «Как ни странно — о Хохловой» («Советский экран», 1987, № 14).

Две третьи премии получили Тимофеевский Александр Александрович за статьи «Простенькая история в богатой аранжировке» («Искусство кино», 1987, № 8) и «Седьмая степень самоутверждения» («Искусство кино», 1987, № 9) и Шмыров Вячеслав Юрьевич за статью «В поисках прошлого» (в сб. «Художественный мир современного фильма». М., ВНИИК, 1987).

Специальная премия за исследовательскую работу и бережное отношение к культурному наследию присуждена Файману Григорию Самуиловичу за публикацию «Кинороман Михаила Булгакова» («Искусство кино», 1987, № 7—9).

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Сад желаний», 10 ч.
Автор сценария С. Лазуткин. Режиссер А. Хамраев. Оператор В. Климов. Художники П. Теймуров, В. Зенков. Звукооператор Л. Тереховская.
Роли исполняют: М. Велижева, И. Шустаева, О. Зархина, Г. Макарова, М. Брылкин, И. Донской, А. Феклистов, Ю. Павлов, Х. Гулямов, М. Высочина, С. Карленков, Л. Прыгунов, П. Колбасин, П. Голумбевский, С. Тормахова, Н. Лебешева, Ю. Руцкая, А. Андреев, В. Михеев.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Дом с привидениями», 9 ч.
Автор сценария С. Лунгин. Режиссер Е. Гальперин. Оператор А. Антипенко. Художник Ф. Ростоцкий. Композиторы С. Беринский, Г. Ауэрбах. Звукооператор Е. Терехов.
Роли исполняют: Катя Цуканова, Вика Гаврилова, Ярослав Лисоволик, С. Домнин, Ваня Кузнецов, Егор Кантелин, Сандрик Гарибашвили, Рома Мигунов, Вова Первой, Сережа Панарин, Маша Лепина, Света Румянцева, Лена Смирнова, Маша Волова, О. Байков, А. Подвальный, С. Межевов, М. Голуб, П. Рыбникова, Б. Лиханов.
«Сильнее всех иных велений», 10 ч.
Автор сценария Ю. Нагибин. Режиссер Б. Бунеев. Оператор А. Гарибян. Художник О. Беднова. Композитор А. Захаров. Звукооператор В. Кипа.
Роли исполняют: Д. Золотухин, А. Алексахина, С. Рябова, К. Козаков, Г. Высоцкий, И. Ясулович, А. Мягков, А. Парра, Л. Мосендз, О. Федоров, А. Баранцев, Л. Уромова, Е. Бурмистров, В. Кулешов, Г. Никифоров.

Киностудия «Ленфильм»

«Мисс миллионерша», 10 ч.
Автор сценария А. Усов. Режиссер А. Рогожкин. Оператор И. Багаев. Художник А. Загоскин. Композитор В. Панченко. Звукооператор Л. Маслова.
Роли исполняют: Н. Караченцов, Т. Михалевкина, Е. Мельникова, Ю. Дубровин, Н. Назарова, О. Мысина, Н. Михайловский и другие.
«Простая смерть» (по повести Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича»), 7 ч.
Автор сценария и режиссер А. Кайдановский. Оператор Ю. Клименко. Художник А. Рудяков. Звукооператор Э. Казанская.
Роли исполняют: В. Приёмыхов, А. Фрейндлих, В. Паукште, М. Данилов, К. Моритц, Э. Смирнов, Т. Тимофеева, С. Чуркин, А. Худолеев, А. Бухвалов, В. Старостин, Ю. Серов, Т. Соловьев, И. Петров, А. Дмитриева, Коля Васкевич, Оля Ковалетова, Павлик Иванов.

Киевская киностудия имени А. Довженко

«...Исполнить всякую правду...» (по повести Ю. Тихонова «Следствием установлено...»), 9 ч.
Автор сценария А. Степанов. Режиссер А. Муратов. Оператор А. Черный. Художник О. Тимонищина. Композитор В. Назаров. Звукооператор Т. Чепуренко.
Роли исполняют: В. Князев, Э. Виторган, Т. Кричевская, Т. Кондырева, В. Лобанов, А. Веденкин, В. Воронин, Н. Антонова, А. Соколовский, В. Толубеев, Н. Шутько, Н. Груздь, А. Пархоменко, А. Лукьяненко, В. Волков, А. Олексенко, А. Горбунов, Я. Евтушенко, Е. Пашин и другие.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Воля Вселенной», 7 ч.
Автор сценария Л. Ризин. Режиссер Д. Михлеев. Оператор А. Калашников. Художник В. Гавриков. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор В. Устименко.
Роли исполняют: Наташа Гусева, Слава Илющенко, Андрей Бабошкин, Денис Германов, Игорь Жигалов, Сергей Савчук, Диана Красницкая, А. Денисов, В. Ильичев, С. Векслер, В. Богук, Е. Нестерович, М. Виноградова, Л. Германова, Л. Булгаков, И. Мацкевич, А. Лабуш, Е. Одинцова.

Киностудия «Беларусьфильм», при участии В/О «Совинфильм» (СССР), «В. Майич КГ», «Студио Гамбург» (ФРГ), «Клинкарт фильм» (Австрия)

«Отступник» (по мотивам романа П. Багряка «Пять президентов»), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 8 ч.
Автор сценария и режиссер В. Рубинчик. Оператор Ю. Елхов. Художник А. Чертович. Звукооператор В. Морс.
Роли исполняют: Г. Гладий, Н. Еременко, А. Кашкер, Л. Белогурова, В. Шендрикова, К. Моритц, А. Струнин, В. Кравцов, Е. Кононенко и другие.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Браво, Альбер Лолиш!», 10 ч.
Автор сценария Л. Челидзе. Режиссер М. Тавадзе. Операторы Ю. Кикабидзе, Г. Кусрашвили. Художник Д. Мирзашвили. Композитор Г. Гачечиладзе. Зукооператоры Т. Мгелидзе, Т. Кваташидзе.
Роли исполняют: З. Кипшидзе, Н. Чанкветадзе, Э. Магалашвили, Г. Бурджанадзе, Н. Сухишвили, Д. Бахтадзе, Г. Чхартишвили, З. Колемишвили, В. Николадзе, Г. Бадридзе, Э. Кипшидзе и другие.
«Время нашего детства», 7 ч.
Авторы сценария В. Гигашвили, З. Тутберидзе. Режиссер З. Тутберидзе. Оператор И. Амасийский. Художник Т. Арджеванидзе. Музыкальное оформление И. Манджгаладзе. Звукооператор И. Манджгаладзе.
Роли исполняют: Г. Ломсадзе,

Н. Нодаридзе, Т. Нодаридзе, Д. Мчедлидзе, А. Пхаладзе, И. Сакварелидзе, Г. Чейшвили, Р. Микаберидзе, Т. Кинцурашвили, Д. Цинцадзе, И. Перадзе, Д. Цуцурин, Н. Брегвадзе, Г. Пирцхалава, Л. Зардиашвили, Э. Асламазишвили, М. Чумбуридзе, Р. Эсадзе, Г. Лежава, Л. Чихладзе, А. Махарадзе, М. Манджгаладзе.

Киностудия «Узбекфильм»

«Вельд» (по мотивам произведений Рэя Брэдбери), 9 ч.
Автор сценария и режиссер Н. Туляходжаев. Оператор А. Янчарас. Художник С. Алибеков. Композитор Ф. Янов-Яновский. Звукооператор Э. Каюмов.
Роли исполняют: Ю. Беляев, Н. Пшенная, Г. Гегечкори, Т. Схиртладзе, Г. Караускас, В. Масальскис, В. Багдонас, Д. Палекс, С. Ларионовайте, Д. Цицинас, Г. Падегимас, К. Андреяускайте и другие.

Киностудия «Таджикфильм», при сотрудничестве «Ганем-Фильм» (Сирия)

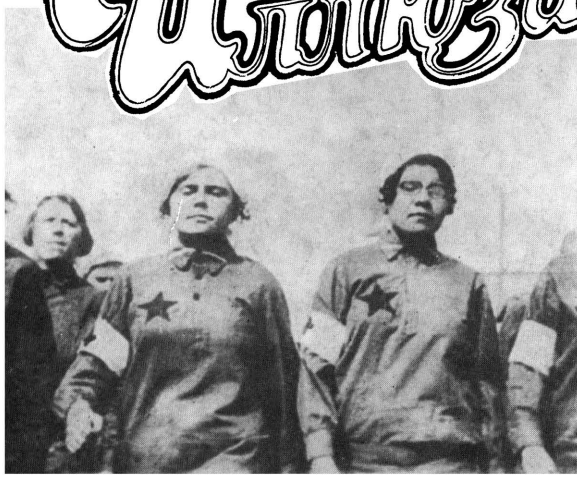
«Последняя ночь Шахерезады» (по мотивам сказок «1001 ночи»), 9 ч.
Автор сценария В. Карен, при участии Т. Сабирова. Режиссер Т. Сабиров. Оператор Р. Мухамеджанов. Художники Б. Назаров, Л. Шпонько, К. Аваков. Композитор Г. Александров. Звукооператоры С. Богданов, А. Фрикер.
Роли исполняют: У. Музаффаров, Т. Яндиева, Г. Альгама, С. Альтаев, М. Альхаким, Г. Четвериков, Х. Балани, И. Гаврилюк, Е. Тонунц, Т. Сабиров и другие.

Зарубежные фильмы

«Фокстрот», 8 ч.
Производство «Бояна» (Болгария).
Автор сценария Любен Отов. Режиссер Чавдар Гагов. Оператор Теодор Янев. Художник Борис Нешев. В фильме использована музыка Густава Малера.
Роли исполняют: Стефан Мавродиев, Росица Брадинова, Николай Колев, Гриша Чернев, Христо Симеонов, Кирилл Варийский и другие.
«Половина жизни», 8 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Автор сценария Криста Коцик. Режиссер Герман Цшохе. Оператор Гюнтер Яойте. Художник Дитер Адам. Композитор Георг Катцер.
Роли исполняют: Ульрих Мюэ, Дженни Грёлльман, Светлана Шенфельд, Михаэль Гвиздек, Петер-Марио Грау, Рольф Хоппе, Кристина Глогер, Симона Фрост, Кристина Харборт и другие.
«Шаг вдвоем», 9 ч.
Производство «Бухарест» (Румыния).
Авторы сценария Джордже Бушекан, Дан Пица. Режиссер Дан Пица. Оператор Мариан Станчу. Художник Кэлин Папурэ. Композитор Андриан Энеску.
Роли исполняют: Клаудиу Блеонц, Петре Николае, Екатерина Назаре, Анда Онеса, Валентин Попеску, Мирча Андрееску, Аурора Леонте и другие.
«Парниковая Венера» (по мотивам романа Антона Балажа), 9 ч.
Производство «Колиба» (Чехословакия).
Авторы сценария Антон Балаж, Славомир Розенберг. Режиссер Мартин Тяпак. Оператор Владимир Ондруш. Художники Юрай Червик, Войтех Браздович. Композитор Светозар Страчина.
Роли исполняют: Дана Бартункова, Ян Кронер, Вильям Полони, Юрай Кубанка, Томаш Жилинчик, Ладислав Коларж, Марек Тяпак и другие.
«Пасодобль для троих», 8 ч.
Производство «Колиба» (Чехословакия).
Авторы сценария Иван Штадтруккер, Владимир Бальцо. Режиссер Владимир Бальцо. Операторы Винцент Росинец, Золтан Вайгль. Художники Ян Свобода, Владимир Матуш. Композиторы Ангел Михайлов, Ладислав Ежек.
Роли исполняют: Ладислав Ежек, Рената Нойдерфлова, Милан Янкович, Ярка Цалабкова, Милан Штявницкий, Зденек Полашек и другие.
«Приди снова, дождь», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство «Муви Трек» (Индия).
Авторы сценария Шафик Ахмед, Деви Рам, К.-А. Аббас. Режиссер Джайпракаш Карнатаки. Оператор С.-Д. Деодхар. Художник Раху Пандит. Композитор Кульдип Сингх.
Роли исполняют: Сунил Лахри, Джавед Кхан, Анурадха Патель, Саид Джаффри, Ашок Кумар, Нилам и другие.

«Мечты города», 7 ч.
Производство Национальной кинокомпании (Сирия).
Авторы сценария Мумаммед Малас, Самир Зекри. Режиссер Мухаммед Малас. Оператор Ургон Энжин. Художники Лябиб Раслян, Реда Хасхяс.
Роли исполняют: Басиль Аль-Абьяд, Хишам Хуфейшати, Ясмин Хлат, Рафик Сабин, Адыхан Баракят, Адиб Шахада, Талхат Хамди, Наджи Джебр.
«Окно спальни» (по роману Энн Холден «Свидетели»), 11 ч.
Производство «Де Лаурентис Энтетеймент груп» (США).
Автор сценария и режиссер Кертис Хэнсон. Оператор Гил Тэйлор. Художник Рон Форман. Композиторы Майкл Шулв, Патрик Глизон.
Роли исполняют: Стив Гуттенберг, Изабель Юппер, Элизабет Макговерн, Брэд Гринквист, Пол Шинр, Карл Ламбли, Уоллас Шон и другие.
«Орфей», 10 ч.
Производство «Андре Польве», «Фильм Дю Пале-рояль» (Франция).
Автор сценария и режиссер Жан Кокто. Оператор Никола Хэйер. Художник Жан д'Обон. Композитор Жорж Орик.
Роли исполняют: Жан Маре, Мария Казарес, Франсуа Перье, Мари Деа, Жюльетт Греко, Эдуард Дерми и другие.

Иллюзион



«Одиннадцатый»
Режиссер
Дзига Вертов
СССР, 1928

«Ящик Пандоры»
Режиссер
Георг-Вильгельм Пабст
Германия, 1928

Цена 1 р. 30 к. Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО 9/88

Ежемесячный журнал
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР
Основан в 1931 г.